ALFAGUARA

Alberto Fuguet

Cinépata

(una bitácora)

ALFAGUARA

Alberto Fuguet

Cinépata

(una bitácora)

A René Martín
y Pablo Cerda,
partners in crime.

Realizador o director. No se trata de dirigir a alguien, sino de dirigirse a uno mismo.

ROBERT BRESSON

Un director de cine no necesariamente necesita saber escribir; pero sería bueno que supiera, al menos, leer.

BILLY WILDER

Gracias:
Alejandro Aliaga | Andrea Montejo | Andrea Viu | Mauricio Varela | Mauricio Contreras | Silvio Canihuante | Sebastián Arriagada | Horacio Valdivia | UDP | Cinepata.com | NoiseMedia | Wikén | Sábado | Qué Pasa | El Amante

He sido cinéfilo desde siempre. Pienso en mi pasado y pienso en tal o cual película; pienso en tal o cual filme y de inmediato recuerdo qué sentía o en qué estaba en ese momento. Me acuerdo de afiches en mi habitación, esos inmensos lienzos pintados por Solís (que intentaban reproducir los pósters originales sin lograrlo del todo) a la entrada de esos antiguos cines hoy cerrados o demolidos; me acuerdo de críticas recortadas y subrayadas, tarjetas coleccionables en francés de la revista *Premiere*, mis cuadernos universitarios donde anotaba qué veía, dónde, cuándo, con quién. Incluso, cuando muere un actor o un cineasta lo lamento más que cuando me dicen que le pasó algo a un compañero de curso del colegio o de la universidad con quienes, sin duda, tuve menos lazos y mucha menos intimidad y complicidad. Pero hace años que no voy al cine. Digo: veo mucho y, por cierto, ingreso cada tanto a las salas, sobre todo para los festivales, pero cada vez asisto menos. Sin ser futurólogo, intuyo que el mundo será o ya es, qué rato, digital (larga vida al DCP, el formato digital que quizás salve a las salas de cine, que permita que existan cintas que deseas ver en salas). Hoy el cine está en tu casa o en la pantalla (portátil, fija, pequeña, plana) que elijas y todo vestigio físico (partiendo por los pesados rollos de 35 mm) será una cosa del pasado.

Es el pasado.

Hay días en que pienso que casi todo el mundo es cinéfilo, porque hasta la persona más desconectada de sí misma tiende a entusiasmarse ante la idea de ver una película. Antes de que llegara el futuro (¿cuándo llegó exactamente?, ¿cuando todos empezamos a vivir conectados y todos nos desconectamos?), el cine —los filmes— estaban en todas partes. Públicamente, digo. Análogamente, preciso. Se estrenaban todos los viernes (luego, los jueves) y se proyectaban de a dos y de a tres en el centro, en los pocos cines de barrio que alcancé a conocer (no eran de mi barrio) y en las playas donde todas las noches daban dos, y si uno era mínimamente alto podía ver incluso las para mayores de 21.

Una vez me tocó vivir esa maratón (¿de qué festivales de cine me hablan?) cuando un compañero de curso me invitó una semana

a Papudo. Pocas veces vi tanto, pocas veces me pude poner tan al día, pocas veces quedé tan shockeado con un sinfín de estímulos de terror, sangre, sexo, violencia y traición. El cine, además, era un «panorama» (palabra antigua), algo que la gente hacía los viernes y los sábados, y casi siempre el vínculo era más con el edificio mismo (el Rex, el Metro, el Windsor, El Golf) que con lo que daban en la pantalla. De hecho, el cine estaba en la televisión. La pantalla chica era eso: una pantalla chica. Y uno podía ver *Cine en su casa* o *Tardes de cine* o *Cine de trasnoche.*

Poco a poco las cosas fueron cambiando.

Quizás para mejor.

Por mucho que hubiese cine «fuera de la casa» (algo que, por lo demás, sigue sucediendo: ir a ver una película está lejos de terminar como experiencia colectiva y alucinante), lo que no había era una conexión entre el celuloide en 35 mm y las manos del espectador.

Se mira pero no se toca.

Tocar.

A la gente le gusta tocar.

O le gustaba.

Están —estamos— aprendiendo todo de nuevo.

Es el futuro.

Hoy el lazo con el cine (la definición misma de ser cinéfilo) poco y nada tiene que ver con la manera en que uno se enfrentaba al séptimo arte (y al *séptimo trash*) cuando los grandes cines empezaron a venirse abajo y comenzaron a aparecer los VHS.

Ahí todo cambió.

Todo.

Y yo no lloré: había salas que odiaba, donde uno se helaba, hediondas, otras llenas de cuicos, o plagadas de tipos con impermeables que se corrían la paja aunque dieran *Convoy* de Peckinpah o *Ruta suicida* de Eastwood. Y como nunca tuve, que yo recuerde, siquiera un fotograma en mi mano, no puedo decir que mi relación con el celuloide fuera íntima.

Creo que a pesar de todo el cine que veía no tenía la menor idea de que había una diferencia entre 16 mm y 35 mm. Todo era cine. Y era cierto: casi todo se filmaba en 35 mm y todo —definitivamente *todo*— se exhibía en ese formato, a no ser que uno vistiese de negro, fuese emo antes de que existieran, y fuese mucho a ver retrospectivas densas alemanas al Goethe para hacerse el inteligente y el cosmopolita («Me interesa más Fassbinder que

Wenders; no se pueden comparar»).

Mi lazo era con la idea de ver historias narradas en la pantalla, no con el celuloide ni menos con los tarros metálicos que contenían los rollos de 20 minutos que el legendario *cojo* tenía que cambiar justo a tiempo en la cabina de proyección.

El famoso y reverenciando celuloide, el material noble que se utilizó para hacer las mejores cintas del siglo XX, también se empleó para realizar las peores: todo el cine B, todas las *slashers* y comedias italianas eróticas; todo el porno y todo el *exploitation* se hizo en celuloide. Storaro y Zsigmond y Almendros fotografiaron usando celuloide; toda la saga de *Porky's* y *Martes 13* y hasta *Manequín* también. Toda la innoble producción del estudio más indigno de todos (Troma, claro) fue en 35 mm. Hoy esto es tema de cineastas, directores de fotografía y productores. Los distribuidores y exhibidores están entendiendo que su verdadero aliado no es la Kodak o Fuji, sino los creadores y el público que, a pesar de todo, de una manera francamente sorprendente, siguen obsesionados con saber qué pasó, y escapar un rato de la realidad para ingresar a otra.

Es el presente.

Mientras escribía *Las películas de mi vida*, a partir de los filmes que sí eran mis favoritos, tuve la mala idea de enviar un mail a una cincuentena de personas preguntándoles cuáles eran sus preferidos y, para mi sorpresa, todos me respondieron, con lujo de detalles, y nadie me citó a Antonioni o Tarkovski o Bela Tarr, o a los asiáticos que recién estaban apareciendo; ni siquiera a los más asequibles Woody Allen o François Truffaut. Casi todas las respuestas tenían que ver más con la infancia, con los padres o las amistades, o con los amores primerizos. Y todas las cintas, a nivel estrictamente crítico, dejaban mucho que desear o, al menos, no estaban dentro del «canon» ni menos del «nuevo canon». A medida que fue llenándose mi casilla de correo, capté que estas películas, que para otros fueron clave, tenían que ver con su educación sentimental. Quizás la respuesta que más me impactó fue *La venganza de los nerds 2*. ¿Por qué? Porque fue la última película que vio un amigo con su padre antes de que este muriera. Todo esto me hizo destrozar, borrar todo lo escrito, desechar al narrador inicial y captar que, más que por un paseo por el cine-arte Normandie, lo que me correspondía era escribir acerca de esos filmes que uno no seleccionaba, sino que simplemente veía. O, para la generación que

venía inmediatamente después que la mía, que devoraron compulsivamente en VHS.

Acabo de terminar de leer una fascinante y entrañable memoria cinéfila llamada *The Film Club* de David Gilmour, un crítico canadiense. Lo curioso es que el libro no trata de las películas de su vida, ni es un ensayo sobre el nuevo cine canadiense (Dios nos proteja) ni una recopilación de sus reseñas. En rigor, David Gilmour nunca logró ser un gran crítico ni hizo escuela ni alcanzó la gloria a lo Pauline Kael, por ejemplo. Su deseo de ser novelista terminó en un par de libros que nadie leyó, nadie comentó a favor ni en contra, pero tuvo la gracia de captar que no todos los éxitos son profesionales. En un momento de su vida a Jesse, su hijo de 15 años, le estaba yendo pésimo en el colegio. Lo iban a expulsar. Después de mucho pensarlo, Gilmour decide educarlo en casa y, al no ser un gran experto en nada que no fuera cine, opta por obligarlo a ver —juntos— una película diaria. Todo, claro, es de alguna manera un engaño: el padre no quiere que el hijo sea un cinéfilo recalcitrante o un futuro director o profesor. A través de las cintas (desde *Chungking Express* de Wong Kar-Wai a *Showgirls* de Verhoeven) conversan. Se conectan. Discuten visiones de mundo. Hablan acerca de las opciones que tomó tal o cual personaje. Le muestra el mundo a través del cine italiano, francés, oriental. Jesse empieza a entender que en los filmes lo que importa es siempre la condición humana. Y no aquellos que se saltan o no creen o consideran innecesario todo lo ligado a las emociones humanas. El chico al final se salva, crece y se educa. Termina yendo a la universidad. El cine, al parecer, sí puede educar. Lo que no puede hacer, eso sí, concluye el padre, es detener el crecimiento. Mientras más películas le muestra, más desea el hijo conocer el mundo real. El libro termina con el padre reviendo todas las cintas que vio con Jesse y, de paso, escribiendo esta entrañable historia que quizás a todo cinéfilo le hubiera gustado vivir.

Digan lo que digan, el mejor cine, ya sea «de arte» o aquel que los estudios hacían para que se lucieran actores como Paul Newman o Steve McQueen, ahora se termina por ver en pantallas más pequeñas y en la casa. En televisores o en computadores. Y no me refiero solo a la buena televisión, me refiero al buen cine.

Creo que ni siquiera es algo debatible: aquellos que creen que el cine es un arte o incluso el mejor arte para mostrar y explorar el comportamiento humano, deben empezar a asumir, sin pena, que no solo el 35 mm está desapareciendo como soporte a la hora de filmar, sino también a la hora de ver.

A cada rato uno se sorprende con una película que salió de, no sé, Noruega o Tailandia, pero por intrigante o seductora que sea, no llega, llega tarde o apenas pasa, saluda y se va. En los últimos dos años, lo mejor que he visto ha sido en pantallas no tradicionales.

Cine en su casa.

Literalmente.

¿Pero es una sala comercial el único sitio donde uno debería ver buen cine?

No creo que sea esnob esperar unas semanas para ver *Luz silenciosa* en un festival lejano al cual estoy invitado. Aún no sé si la darán acá. Allá la podré ver en pantalla ancha. La tengo en DVD, pero verla en pantalla chica es… ¿Qué es? ¿Es una experiencia menor? ¿Inferior? A veces pienso que el buen cine se acerca cada vez más a lo que ocurre con la música: uno se enamora de ciertas bandas en discos, casetes, iPods. Y, quizás, si tienes la suerte y el dinero, podrás ver a Radiohead, a NIN o a Bob Dylan o a Elvis Costello en vivo. Pero esa es la excepción, no la regla. No creo que ningún cantante o banda desprecie la idea de que su música llegue digitalmente a su público.

Pienso en esto mientras en Valdivia llueven estrenos y se exhibe en grande mucho de lo que quisiera ver. Pero más que nada lamento perderme la retrospectiva de Robert Bresson en 35 mm (más bien se trata de una suma de estrenos tardíos) y me digo: me gusta mucho Bresson, un cineasta que claramente no fue la inspiración de los padres fundadores de MTV, pero, si me pongo riguroso, la verdad es que solo he visto dos de sus cintas en un cine y en 35 mm.

¿Lo he visto de verdad?

Yo creo que sí. Y no lo reconozco con vergüenza. Y si ver un clásico o algo viejo en un DVD de Criterion no es algo malo o errado, entonces, al parecer, no me iré al infierno. De hecho, al verlas pensé que estaba en algo así como el cielo. No es tan fácil abandonar décadas de ritos y costumbres: la crítica en el diario, el estreno, la fiesta, la marquesina con el afiche. Debe ser complicado dejar todo eso para un cineasta y apostar a que te vea alguien desde alguna parte, pero no sentado en un cine. ¿Es eso perder, claudicar, cambiar? Para el público, tanto cinéfilos duros como público en

general, no ha sido tan traumático. Hace rato ha optado por quedarse en casa y solo salir para eventos especiales.

Amo las salas vacías. Es puro egoísmo: una sala vacía, un cine vacío, un cine para uno mismo, es sinónimo de que algo está mal. Incluso una función matinal un fin de semana —quizás el mejor horario, sobre todo los domingos, porque tiene algo como de ir a misa— debería tener gente. Pero no siempre sucede. Casi *nunca* sucede: la norma es que no haya nadie. He visto muchas cintas solo. Con nadie. Solo, solo, solo. Con los pies en el asiento de adelante, como si fuera el dueño. Como si tuviera un cine propio. Como si ese cine fuera mi casa. Y algo sucede, algo que mejora toda película, porque si bien las películas se hacen pensando en una audiencia colectiva, cuando se ve una cinta en pantalla grande a solas, se vuelve tuya. Tuya, como jamás una en DVD puede serlo. Si el filme es de tono menor, y afuera hace frío o llueve o hay neblina, la película mejora aún más. Uno la ama porque sabe, entre otras cosas, que es de los pocos que confió en ella. Que se la jugó. Se crea un lazo. La película lo agradece y uno también.

Me gustaban las listas de fin de año. Los recuentos. Leía lo que decían los expertos y, claro, yo, por mi cuenta, recopilaba y tabulaba también. Primero a solas, con mis cuadernos universitarios Torre hacía algo así como mi propio panteón. Qué importaba lo que decía el resto, los expertos, José Román o Hans Ehrmann. Para mí, la mejor de 1986 fue *Cuenta conmigo*, y ni *Pelotón* ni menos *La Misión* lograron llegar a mis top ten.

Después, por unos años, participé en una suerte de almuerzo de fin de año donde cada uno de los comensales sacaba su hoja impresa y debatíamos sobre cuáles habían sido las mejores películas del año. Siempre soñé con que en alguno de esos almuerzos hubiese una pelea, una discusión fuerte, un momento de tensión a causa de los méritos de un Eastwood, o que todo terminase a puñetes porque un desubicado se atrevió a insultar gratuitamente a Joe Dante. Nunca sucedió.

Quizás los distanciamientos entre cinéfilos no responden a razones estéticas, sino por el hecho mismo de que son cinéfilos; porque el cine es lo único que los une y muy poco más.

Es probable que la cinefilia, tal como se conocía, se haya

disuelto o aligerado a partir de la aparición del VHS o bien hasta que llegamos a la posibilidad de descargar torrents en tu propio computador. Ser cinéfilo ya no implica ver películas en un cine ni tener pares o juntarse con «tu grupo» para discutir o conversar o intercambiar trivia. Algunos me insisten que ahora, con Twitter y las redes sociales y páginas web, uno puede acceder a conversaciones por chat o dejar posts en sitios de cinéfilos que viven al otro lado del mundo. Creo que no. Hoy el cinéfilo puro y duro tiene acceso a más información de la necesaria, a más trivia de lo conveniente y a más películas de las que es imposible ver en una vida. Antes el lamento era no contar con una cinemateca cerca; hoy el trauma es disponer de todas las cinematecas del mundo en tu teclado. La cinefilia de antes le permitía al chico tímido socializar y contactarse con pares que jamás pensó tener; hoy un cinéfilo puede estar a pasos de transformarse en un recluso.

Lo que sí es cierto es que, tanto antes como ahora, uno nunca es mejor cinéfilo que cuando joven y, ojalá, muy solo o muy tímido o las tres cosas. Ya no siento la necesidad de levantarme de una mesa o de borrar a alguien de mi lista por el hecho de opinar cinematográficamente distinto.

¿O sí?

Lo que me apena es no poder ser un cinéfilo como lo fui. Capto que esto de armar las listas o anotar no me parece urgente, tal como los recuentos o juntarse a ver los Oscar y apostar por los ganadores o sentir que si no ves la película el fin de semana de su estreno te estás perdiendo algo.

A veces echo de menos esa histeria, esa dependencia, ese vínculo tan cómplice y complejo y retorcido que tenía con el cine. No me atrevo a confesar o admitir que ahora soy mejor persona; lo dudo, por lo demás, pero sí tengo una cosa clara: antes necesitaba más el cine.

¿Qué diablos me pasó?

Una vez alguien me comentó que los gustos personales son las nuevas ideologías y que, de cierta manera, tu forma de ver el mundo, tu moral, tus creencias, se reflejan y se cristalizan no tanto en aquello que lees o ves o escuchas (y, supongo, ahora, en lo que tomas y comes), sino en aquello que te gusta o que rechazas de forma visceral. Para ir más lejos: es distinto votar por tal o cual candidato que ser militante o ser miembro de un grupo extremista.

En pocas palabras: dime qué amas y qué odias y te diré quién

eres.

Es más, una cosa es que una cinta te haya gustado y otra que de verdad hagas el esfuerzo de comprarla en DVD. Dicen que es ahí donde sabes si de verdad te entusiasma un filme, cuando lo quieres tener en casa como recuerdo.

O en palabras de un amigo: «Me gustó pero no colgaría el afiche en mi living».

Como espectador me parece que uno tiene todo el derecho de variar, de experimentar, de darse oportunidades y abrir los ojos y la mente, pero siempre y cuando se tenga una moral definida e inclaudicable. Sobre todo en lo que se refiere a la cinefilia. Mal que mal, es una enfermedad, un vicio, un escape, un raye, una obsesión. Encontrar todo bueno me parece horroroso; encontrar todo horroroso me parece peor y me produce todo tipo de sospechas. Los cinéfilos somos, sin duda, militantes de sus héroes y, antes que nada, somos fans. Debemos ser guerrilleros y, si bien no se trata de matar o dar la vida, a veces un buen golpe o insulto a un tertuliano que se pasó de la raya o que ninguneó un filme querido, me parece no solo necesario, sino emocionante.

La filmografía de un cineasta o una película puede ser un test de Rorschach. He presenciado el colapso de amistades de larga data por desacuerdos ante *Gremlins* o *Encuentros con hombres notables*, y también encontrones a gritos como uno en que alguien comentó que *El clavel negro*, una cinta sueca made in Chile —tan sonsa como bien pensante—, le había parecido necesaria y significativa. Allí una discusión cinéfila se convirtió en una política y luego, rápidamente, en algo personal.

La verdad es que no hay nada que deteste tanto como a un cinéfilo abierto, generoso y capaz de encontrar cosas buenas en bodrios («No es perfecta pero tiene cosas *interesantes*»). La cinefilia tiene mucho que ver con la religión, la fe y, por cierto, con la histeria, el resentimiento y la venganza. Pero un cinéfilo con alma de sacerdote es un infiltrado, un póser, un falso. Los cinéfilos y cinépatas comulgan, sí, tienen fe y dogmas, pero no absuelven ni perdonan. Es difícil que un crítico no sea una persona «tocada», intensa, compleja y, a la vez, en extremo básica. Es un ser que, a la larga, tiende a mirar más que a participar. Y si bien el rol de francotirador tiene algo adolescente y agotador, es más digno que aquel al que todo le parece *interesante*.

Odio y me asquea la palabra *interesante*.

Está por allá abajo con *dije* o *simpático*. Palabras neutrales, cómodas, viles, canallas, hipócritas que, en la boca de un crítico,

equivalen a podredumbre moral y cobardía metastizada. Qué chuchas significa *interesante*: ¿que no es tan buena, que no es tan mala? Un crítico o alguien que accede a opinar públicamente en medios puede ser inseguro, eso es un tema personal, pero sus juicios no pueden serlo. Nada más dañino, además, que una crítica tibia, nebulosa, pasteurizada, endeble, donde la gente, para hacerse la interesante, dice que algo es, en efecto, *interesante*. Váyanse a la concha de su madre todos estos tipos supuestamente *interesantes*, que adjetivan con *interesante*. Lo único *interesante* es lo poco *interesantes* que son y cómo han desperdiciado sus vidas y su oficio.

Entre los dogmas incuestionables de la constitución cinéfila está aquel que dice que incluso la peor de las películas tiene un valor documental invaluable. Desde las cintas de *exploitation* más cutres de los setenta hasta las sonsas comedias playeras de Frankie Avalon, lo cierto es que todo aquello que ha sido grabado o filmado también ha sido, acaso sin querer, documentado.

Uno le puede perdonar a inventos locales como *Verdejo gasta un millón* o *El gran circo Chamorro*, ambos de Eugenio Retes y filmados durante los cuarenta y cincuenta, bastante más de lo que corresponde gracias a que, a pesar de sus guiones chantas y dirección espúrea, uno se deleita, es más, uno se asombra, impacta, incluso escandaliza o maravilla con aquello que no fue contemplado: las ropas, los buses, lo pequeña y baja que era la ciudad, la total ausencia de esmog. En los filmes del primer Raúl Ruiz todo lo que está detrás de escena o, quizás, en primer plano, es entre alucinante y casi pornográfico. Basta ver *Palomita blanca* para quedar aterrado con cómo hablaba y se comportaba y se vestía la clase alta de este país.

Hay otro dogma sesgado que dice que, por el contrario, todo documental es una soberana lata. Esto no es así, pero es un prejuicio que sigue rondando y es clave quebrar. Es cierto que los peores promotores de las posibilidades creativas y de gratificación del documental han sido muchos de los mismos documentalistas, desde los de la televisión (la moral académica Memé Ducci tipo *Contacto* que ha logrado latear a generaciones) hasta la estética *Animal Planet* y los panfletos políticos que, más que intentar responder interrogantes, parecen estar hechos para sacar aplausos de la platea ya evangelizada.

Yo no soy parte de los legisladores que formulan leyes ni menos enmiendas, pero si tuviera que aportar un inciso a la constitución

cinéfila me atrevo a lanzar este: No hay documental malo (incluso los extraviados terminan siempre por sorprenderme). Han sido pocas las veces que un documental me ha decepcionado, aburrido o me ha hecho querer irme del cine o apagar el televisor (algo que no me sucede con la ficción, sobre todo la hollywoodense, donde todo es una apuesta de ruleta donde la casa siempre gana y uno claramente no). Creo que algunas de las cintas que más me han gustado en los últimos años han sido, justamente, documentales (desde *The Bridge* hasta *The King of Kong* a *My Architect,* desde la sublime *Of Time and The City* de Terence Davies hasta la aterradoramente anti-digital *Catfish,* sobre la ansiedad de un joven que no debería estar tan conectado a la red). Las veces que he estado en un festival y no tengo información previa, sé que con los documentales hay menos riesgo y mucha más gratificación, sobre todo si logro toparme con una suerte de subgénero que quizás se podría llamar «el documental en primera persona»; algo así como ensayos-fílmicos-confesionales (¿cine de no-ficción?), donde las preguntas y desafíos típicos de un documental (mostrar un mundo nuevo, saber qué sucedió o cómo se llegó a ese estado) se reemplazan por interrogantes mucho más personales (cómo llegué aquí, qué es lo que me une a este tema). El *problema* con la ficción es que a veces no alcanza a saciar lo que desea expresar. Tal vez por estas razones es que estos documentales híbridos (y, de paso, todo el cine de ficción que tiene mucho de verdad) es, de un tiempo a esta parte, lo que más me gusta, lo que más me llama la atención, lo que sin duda más me intriga.

Me lo dijo Isaac León Frías, el legendario crítico de cine peruano, en la presentación limeña de su libro *Grandes ilusiones*: «Los cinéfilos somos generosos». Me lo dijo así, en plural, y se refería a él y a su gente, y a todos los presentes en la sala, pero también a todos los cinéfilos en Perú y a los millones que existen en el mundo, los que están en los cines, en los clubes de video subterráneos, a los que leen revistas de cine o son surfistas digitales que navegan la red de trailer en trailer, de comentario en comentario, de blog en blog y de torrent en torrent.

¿Somos los cinéfilos generosos?

¿Son generosos los fanboys, esos cinéfilos adictos y militantes que defienden con toda justificación, aunque quizás con algo de sobregiro, *El caballero de la noche* y otros superhéroes, como si se tratara de miembros de su propia familia?

Supongo que sí.

Por cierto que sí.

Quizás estos últimos más que nadie («no nos toquen lo poco que nos queda») son al final los que sienten que el cine (o, ahora, «la pantalla») es un gran lugar donde perderse para luego salir motivado. Según León Frías, la generosidad no va por el lado de donar dinero a ciertas causas o hacer mucho trabajo social, sino en el sentido de que no concebimos la experiencia de ir al cine si no se comparte, ya sea de forma ligera (un comentario al pasar por teléfono o mail) o, de manera más elaborada, en críticas o blogs o artículos o podcasts. Si no se cuenta-comenta-alaba-destroza con otro, no vale. De ahí que, en un principio, surgió el cine-club, y luego las revistas de cine que mutaron naturalmente en blogs o webs especializadas. La cinefilia sería, por lo tanto, el pegamento que une a un grupo de personas que, sin el cine, no serían amigos; no tanto porque no se llevarían bien, sino porque es a través de este que se atreven a conversar de mil cosas.

El cine es la excusa, pero también el medio y, sin duda, la meta.

El crítico de cine Héctor Soto está de acuerdo y en el libro *Una vida crítica* —que no solo es un éxito en Chile, sino que ya encuentra fans en otros sitios, partiendo por Argentina y la revista más cinéfila y militante de todas, *El Amante*—, demuestra pensar parecido a León Frías y, supongo, como la mayoría de los cinéfilos. Soto también cree que el acto de ver y comentar cine es de generosidad, y que la cinefilia es una manera de huir del mundo y, a la vez, «de conectarse y descubrir el mundo».

Cito a don Héctor: «La percepción de un filme queda incompleta si no la cierra una pequeña discusión, un vago intercambio de ideas entre amigos o la lectura de un artículo que saque nuevas resonancias de la cinta». En su libro, Soto sostiene, tal como el crítico francés Serge Daney, que es un cinéfilo, pero más que nada es un hijo del cine, que los franceses inventaron esta perversión-adicción, y la palabra *cinéphile* es tan ambigua como precisa y compleja: amor al cine, pero, fonéticamente, suena a *cine-fils*, es decir, hijo del cine.

Hijo del cine.

Buen término.

Me gusta.

Soy de los que ingresan al comienzo-comienzo y se quedan hasta el final-final. Por querer ver hasta los últimos créditos, sobre todo

ahora que casi nunca hay créditos al inicio, la idea de salirme —de abandonar— de una película me complica.

Me cuesta.

Me da algo de culpa.

Lo que no implica que no lo haya hecho o no vuelva a hacer.

A medida que uno se hace cinéfilo, lo de salirse de un filme se convierte en una experiencia ajena, poco frecuente, por la sencilla razón de que uno simplemente no entra. A ciertas cosas ya no. Quizás es cobardía, poca fe en los creativos poco creativos, o captar que la vida, en efecto, es demasiado corta. No ingreso a nada que termina con el número III, y a pocas con un II. Huyo de las cintas dobladas al español y a buena parte de las *en español* en general, sobre todo si la novia del latinoamericano en cuestión es una española que *casualmente* está viviendo en América Latina. Ya no quiero ver cintas que han ganado el Festival de Huelva, aunque el nuevo director me caiga bien. No tolero nada que tenga el puto logo de Ibermedia ni películas porno-pobreza que exportan nuestras miserias con una pátina cool al exterior. Hui de *Ciudad de Dios*, algo producido, al parecer, por MTV y Nike para vender las favelas como los próximos Club Med. Tampoco tolero el arte-arte, sea europeo (*El arca rusa*) o imposturas de estos lares (*Japón*, de Reygadas, que, por cierto, no transcurre en Japón).

Detesto con toda mi alma las coproducciones latinoamericanas, donde el equipo parece una reunión trasnochada de la OEA. Volé a la hora de *Perder es cuestión de método*, por ejemplo, y de *American Visa*, una cinta supuestamente boliviana. Y ya no acepto la basura industrial latinoamericana: cintas hechas para ganar dinero y ser internacionales, productillos como *Ladies Night*, *Rosario Tijeras*, *La mujer de mi hermano, El hijo de la novia*, o esa otra orgía de la tercera edad llamada *Elsa y Fred*, con China Zorrilla como una octogenaria «llena de vida».

Detesto a la gente llena de vida.

Me salgo de pocas cintas americanas malas porque sé que son malas; porque tengo tan, tan claro que son una bazofia que ni siquiera entro. No entro a ver *Transformers*. No veo cintas de Michael Bay. Punto. Desde que estrené mi primera película he ido a festivales, y para todos aquellos que sueñan o envidian a la gente que camina por la alfombra roja, les advierto que no se pierden nada. He visto cosas tan malas que lo único afortunado de la experiencia es que he terminado queriéndome un poco más.

El otro día me salí, a escondidas, de una película dirigida por un amigo. Me fui porque, mirándola, me di cuenta de que ya no tenía

nada que ver con él, que no quería conversar con él, que no quería mentirle, que ahora entendía por qué ya no éramos amigos, que no era casual que no hubiésemos hablado en más de un año. Ya no era mi amigo, no había complicidad. No veíamos ni nos gustaban las mismas películas. Tampoco era mi enemigo, pero claramente veíamos la vida de un modo diametralmente distinto. Me pareció doloroso, además, ver cómo hacía el ridículo en público. Cuando la gente empezó a reírse en las partes dramáticas sentí la imperiosa necesidad de huir.

De salirme.

Quizás por eso uno huye: por captar que todos están disfrutando de algo que uno no entiende, que no procesa. Cuando sientes que todos ríen o lloran menos tú.

¿De qué más he huido?

De su resto, sin duda. Cuando era más ingenuo veía películas de Raúl Ruiz, me las dormía, y luego salía a conversar con mis amigos acerca de lo oníricas que eran. Hasta que me salí de una, como un hombre, y no volví a mirar hacia atrás. Ahora simplemente no entro y, lo que es más sano, no siento que me estoy perdiendo algo.

Casi nunca huyo cuando estoy solo. Pero tengo un amigo, un crítico de cine, mucho mayor, sagaz, certero y brillante, al que trato de *don*, que es tan generoso como intolerante «a la miseria creativa». Más de una vez —muchas veces— me he salido de la sala y he dejado de ver cintas que no me tenían para nada aburrido por culpa suya.

—¿Vámonos?

La palabra clave. El santo y seña. Aquello que te exime de toda culpa, pues, cuando la escuchas, te das cuenta de que tienes que ayudar a alguien a salvarse.

Tienes que huir.

Salirte y ver la luz del día o las estrellas de la noche.

—Puta la hueá mala, hueón.

—Sí, puta la hueá mala.

La película de tu vida, tu película favorita, esa que dices que es tu película favorita cuando te preguntan por tu película favorita, cambia tanto como tu fisonomía, tu vestuario, tu casa, tu círculo íntimo. Uno mira hacia atrás y capta que lo que una vez te unió a esa película ya no está. Los lazos se han debilitado. La película quizás es la misma, pero acaso uno ya no lo es. El que ha cambiado (¿para peor?, ¿para mejor?) es uno. La cinta es la misma (¿lo *es*?),

pero ya no se ve igual.

¿Envejecen los filmes o envejece uno?

¿Es la cinta o es uno el que muta?

Quizás los dos. O quizás lo que cambia es el contexto: lo que hizo que, por un instante, la cinta brillara se ha apaciguado, acaso enfriado. Los críticos, la prensa, la gente, ya no conecta como conectó en ese momento con el filme y quizás eso —por lo que estaba sucediendo en la cultura como un todo, o lo que le estaba sucediendo a uno con la cultura— fue lo que hizo que uno pensara que aquella fuese, en efecto, la película de su vida.

Detesto cuando me preguntan cuál es la película de mi vida o mi película favorita, porque no lo sé. No tengo ni la más puta idea. Nunca estoy del todo preparado. Todas, algunas, ninguna. Las mías, las ajenas, las que vi de chico, de adolescente, de universitario. Las que vi solo, las que vi acompañado. Las que vi enfermo, sano, caliente, lateado, de noche, en la mañana, en un hotel, en mi cama, obligado, por casualidad. Depende. Claro que depende. Depende del día, del día anterior, de mi estado de ánimo, de mi nivel de creatividad y conectividad, de lo que vi antes.

¿Puede algo estar a la altura después de comulgar con *El árbol de la vida* de Malick? ¿Tiene *Contagio* de Soderbergh una leve chance de siquiera tocarte o emocionarte, si las imágenes de Malick siguen dentro tuyo?

En un mal mes, algo que uno consideraría menor puede elevarse como la cinta de tu vida (*Revolución: Planeta de los simios*). O, al menos, uno la empieza a querer porque te salvó el día, porque te sorprendió, porque no esperabas nada y te dio mucho más de lo que creías o esperabas: *50/50* con Joseph Gordon Levitt (el rey de los *boy flicks*), o cualquier cinta con el gordo y ronco Seth Rogan.

Durante unos años creí —por más que un instante, porque me identifiqué mucho— que *Christine* o *Donnie Darko* o *El joven manos de tijeras* o *Casi famosos* eran «las que iban a quedar». Que esas eran mis cintas, pero no, no es así. Es más, me molesta recordarlas, me dan una cierta vergüenza, me cuesta creer que les tuve tanta fe, que eran tan importantes para mí. Tal como sucede con las relaciones o las amistades o los trabajos o capaz que con las ciudades: a veces son aquellos de los que menos esperabas los que te salvan y contienen y divierten o acogen; y son aquellos en los que uno insiste amar (¿Michael Mann?) los que a veces te dejan frío, pasmado, lleno de silencios, dudando. Uno respeta la conexión, el cariño, el pasado, pero de pronto piensas: ¿qué nos une realmente? ¿No estaría bueno darle una oportunidad más a los hermanos Coen o a

los Dardenne y cercenar de una vez el lazo con Wes Anderson?

Las películas de tu vida no son necesariamente las mejores que se han hecho y no hay solo una. A medida que envejeces el factor empatía ya no es tan clave y necesario, aunque, en mi caso, lo reconozco, sigue siendo un componente no menor. ¿Por qué me gustan las cintas de Olivier Assayas? ¿Por qué me gusta tanto *Estallido mortal* de De Palma o *El latido de mi corazón* de Audriad, a pesar de que quizás no están a la altura de *El padrino 2*? ¿O lo están?

Tengo muchas películas de mi vida y, quizás, lo que es más importante, tengo muchos cineastas que considero héroes, clave, íconos, dioses. Amo a Louis Malle, a Truffaut, a Eastwood y al primer Scorsese, todo el cine de los setenta, a Eric Rohmer, a tantos. A Francis Ford Coppola, por cierto. Sigo creyendo que *La ley de la calle* es mi cinta favorita, aunque me consta que ya no lo es, pero lo es y lo será porque fue una película decisiva, que me marcó, descarriló y me hizo tomar otro rumbo.

Si me toca elegir, si debo barajar el naipe y analizar y pensar y ver cuál de ese grupo selecto me hizo remecer, con cuál de todas esas películas siento un vínculo entrañable, y acaso indivisible, con cuál de ellas me une algo sanguíneo, que crece con los años, sin duda tropiezo con un cineasta que siento casi de mi casa, como una vieja chaqueta de cotelé, tan parte de mí que a veces lo tomo —lo tomamos— como alguien que es, simplemente, parte del inventario. Pero es algo más: es una de las razones por las que la vida es mejor. Se llama Woody Allen y, de entre su treintena de cintas, hay una que es más que especial, que perfectamente podría ser, o acaso es, mi película favorita: *Manhattan*, de 1979. Cada vez que la veo mejora. O la entiendo más. Ahora tengo, en rigor, la edad de los protagonistas, lo que —supongo— ayuda. O quizás tengo más. Cuando la vi, era menor que el personaje *barely legal* de Mariel Hemingway, lo cual en ese momento no causó tanto revuelo (eso de que un cuarentón saliera con una chica de 17). Hay algo que me sucede con *Manhattan*: a diferencia de otras cintas que me parecen clave (desde luego, *Taxi Driver*), la de Allen la vi en el cine (en el Rex de calle Huérfanos) antes que se transformara en un clásico. Otra cosa: vi *Manhattan* mucho antes de que yo aterrizara por primera vez en Manhattan y lo cierto es que en ninguna de mis visitas ha logrado estar a la altura de lo que capté o creí captar en ese poema cinematográfico al mundo de los intelectuales románticos que deambulan por las calles, parques y museos de la isla principal de la ciudad de Nueva York.

Woody Allen nació en 1935, unos treinta años antes que yo, pero aun así lo siento como un contemporáneo. Aunque parezca extraño, siento que hemos crecido juntos: yo de manera literal y él ha, por un lado, envejecido frente a mis ojos, pero, por sobre todo, ha crecido y madurado como cineasta delante mío. Desde que nuestro lazo se consolidó a fines de los setenta, me he enfrentado con cada una de sus cintas como filmes nuevos, como si nunca las hubiera visto antes, es decir, en tiempo real (insisto: mi relación con Woody Allen no está filtrada, no es de cinemateca, no es el vínculo que tengo, por ejemplo, con Melville o Bresson o Antonioni). Hasta antes de la debacle en la distribución he visto sus cintas en los cines, he hecho fila en Buenos Aires para entrar a *Deconstruyendo a Harry* y he estado solo en la vermú de El Golf viendo *La otra mujer*. Pocas veces he sido más feliz que viendo, en París, *Todos dicen que te amo* y luego, con un brie y una baguette, salir a caminar por el borde del Sena de noche, esperando ver a Woody bailar con Goldie Hawn.

Con un amigo que luego se desvaneció de mi vida y que inspiró el personaje de Zacarías Enisman en mi novela *Las películas de mi vida*, vimos (y no entendimos del todo) *Recuerdos* y después, al otro año, *Comedia sexual de una noche de verano*. Y en la universidad, donde todos rasgaban vestiduras por cintas como *Danton* o *El caso Moro*, tuve la suerte de ver —en cines del centro como el Central y el Ducal— filmes como *Zelig* (y empezar a usar la palabra como adjetivo a la hora de nombrar ciertos personajes en busca de sus propias identidades), *La rosa púrpura del Cairo* (que nunca me ha gustado tanto) y la extraordinaria *Hannah y sus hermanas*, que poco tenía que ver con lo que estaba viviendo y haciendo ese año, 1986.

Creo que vi la oscarizada y premiada *Annie Hall* (el filme que transformó a Allen de humorista en cineasta) en el Toesca o, quizás, en un ciclo que armó el Normandie cuando recién estaba transformándose en un cine-arte. No lo tengo claro. Sí tengo claro que la vi después de *Interiores* y, por cierto, de *Manhattan*. Por eso quizás *Manhattan* es mi *Annie Hall*, digamos, la película que me sorprendió de una manera pasmante, eléctrica, que me maravilló y dejó entre desencajado de celos y maravillado con las posibilidades que podía ofrecer una ciudad o, incluso, la vida, pues la mía no era nada especial: estaba en el colegio, en plena dictadura, y los adultos leían por esa época *La vida está en otra parte* y sí, parecía que, sin duda estaba en otra parte, no aquí, no en Santiago, en el fin del puto mundo. Lo otro que tengo clarísimo es que vi *Annie Hall* con mi amiga Silvia «Alejandra» Inostroza (Luisa, en *Mala onda*), que

vivía en el centro o cerca del centro, en las Torres San Borja, y eso la hacía una persona especial, cosmopolita; una persona que estaba conectada con otro mundo, un mundo más sofisticado e intenso y cultural y peligroso del que existía en el colegio y en mi casa, y de inmediato dijo: «Yo quiero ser una mina como la Diane Keaton».

Annie Hall me fascinó, pero creo que ese mundo que me mostraba ya lo había conocido en blanco y negro, y mucho más romantizado, unos meses antes, en *Manhattan*. *Interiores* la vi antes que *Manhattan* y hasta hoy me cuesta recordarla en colores, aunque sí, claro, es en colores por la camisa de dormir roja de Maureen Stapelton, que se mete al mar a intentar salvar a la madre suicida interpretada por Geraldine Page. Vi *Interiores* junto a mi mamá en el cine Providencia en calle Manuel Montt alrededor de 1979 (tiene que haber sido, pues la cinta data de 1978), y quizás la impresionó más a ella que a mí. Yo había visto antes —creo— *El dormilón* y tal vez *La locura está de moda* en la televisión. Woody Allen no aparecía en *Interiores*, y el filme de cómico no tenía nada. Por esos años yo acompañaba bastante a mi mamá al cine porque mi papá recién había partido, y me tocó ver hartas películas sobre divorcios, suicidios, crisis existenciales y gente infeliz. Cintas de adultos (mayores de 21 años), que ni siquiera tenían sexo o, cuando lo tenían, como en una de Bergman que vimos, era el tipo de sexo que no me interesaba porque era una cosa oscura, rara, tortuosa, nada que ver con lo que sucedía en las comedias calentonas americanas o italianas que siempre circulaban por la cartelera.

Manhattan la vi un domingo helado en el cine Rex, a solas, quizás en marzo de 1980, o abril. Lo cierto es que recuerdo todo nublado, con luz invernal, o puede que tenga que ver con que la cinta es en blanco y negro. Recuerdo que la sala era inmensa y barroca, y que era una de mis salas favoritas. También me salta a la memoria que no había mucha gente. Lo que vi me fascinó y alteró para siempre. Lo que mostraba Woody Allen era un mundo como debería ser el mundo, al menos el mundo que yo quería vivir. Uno donde la gente leía y discutía los artículos de las revistas, donde se iba a comer y a conversar, donde la gente eran profesores o escritores o tipos ligados al cine. Era un mundo sofisticado pero apolitizado, en el que las cosas interesantes que se hablaban tenían que ver con el arte y no con la política contingente, como sucedía en Santiago. Nadie, al parecer, tenía problemas de dinero, pero no era un círculo de millonarios. Se caminaba mucho y la ciudad parecía ofrecerlo todo, no como acá donde la ciudad y el país, y acaso la familia y los amigos y el colegio y los compañeros de curso,

más bien te quitaban todo, o eso era lo que sentía.

Cuando vi *Manhattan* no pensaba aún en ser escritor, y ya tenía más o menos claro que nunca sería cineasta por lo lejos que estaba de Hollywood y de la propia Nueva York, pero la posibilidad de ser crítico de cine o de ir a terapia o de trabajar en una universidad me parecía el camino, que por ahí iba la cosa. Estos periodistas y colaboradores e intelectuales y guionistas de televisión y aspirantes a escritores eran el tipo de gente a la que quería acceder, la que me parecía que era el modelo. Años después, viéndola de nuevo, capté que había mucho de crítica, y que la cinta apostaba por el personaje de Mariel Hemingway (la inocencia), más que por el de Diane Keaton (la loca, la neurótica, la dañada), pero cuando la vi esa primera vez el amor y la atracción y la seducción que ejerció sobre mí Diane Keaton fue mayor. Esa tenía que ser la mujer de mi vida. Mariel Hemingway era bonita y se parecía a algunas de mis compañeras de curso o del curso de al lado, y en Las Condes sobraban chicas como ella, y hasta había salido con un par y, claro, al lado de Diane Keaton parecían exactamente lo que eran: niñas. Aun así, ver correr a Woody Allen cuadras y cuadras hasta alcanzar a la Hemingway era impresionantemente romántico (se coló claramente en *Se arrienda*, mi primera película), y quizás cuando vi lo que le dice Mariel a Woody no lo entendí, pero con los años sí: «Tienes que tener un poco de fe en la gente».

Muchos de mis compañeros de colegio tenían como película fetiche *La guerra de las galaxias*. A mí nunca me pasó nada con ella y ni vi las otras dos partes de la trilogía. Nunca sabré qué me pasó. *E.T.* sí me llegó, pero eso sucedió el año 1982. *Manhattan* era mi cinta de ciencia ficción: un mundo inalcanzable, que quedaba en una galaxia muy, muy lejana, donde las cosas se hacían de otro modo, donde la vida se vivía y no se padecía, donde todos hablaban como nadie hablaba en Santiago (al menos en el Santiago que conocía) y todos sabían y admiraban a decenas y decenas de artistas de los cuales yo nunca había escuchado hablar. Eso de no entender lo que hablaban (la famosa caminata nocturna de vuelta del restorán Elaine's) fue una de las cosas que más me impactó de *Manhattan*. Había todo un mundo allá afuera, un mundo que superaba lo que me enseñaban en el colegio o lo que daban en la tele, y que poco y nada tenía que ver con las discusiones políticas. Manhattan era la ciudad donde había que vivir para vivir de verdad, para no ser otro, sino para ser uno, ahí estaba el paraíso y el paraíso era urbano, sofisticado, complejo y en blanco y negro.

Años después conocí Manhattan y, claro, era a color y no era

como en *Manhattan* u otras cintas de Woody Allen. Años después también conocí mujeres —chicas— como Diane Keaton y poco a poco fui captando que no hay que confundir lo fascinante y lo raro y el daño, con la capacidad de entrega. Una chica que intentó suicidarse o que era adicta a la terapia o que había viajado sola por Asia o que se había escapado de la casa y usaba anteojos podía ser extraordinariamente seductora, pero algo ocurría en ella, un cortocircuito o algo así cuando llegaba el momento de la intimidad real o de la posibilidad de una conexión que pasara más por una comunión que por una suerte de dupla indivisible para potenciar flaquezas, daños, ansiedades y, de paso, azuzar la competencia intelectual.

He visto *Manhattan* muchas veces y cada vez me impresiona de manera distinta. *Manhattan*, como toda gran película, es imposible de atrapar y de entender del todo, a pesar de que no es más que la historia de un tipo que no tiene muy claro lo que quiere, y que apuesta por la chica que más daño le podría hacer cuando ya tiene a alguien cercano y simple que lo quiere. ¿Por qué todos buscan lo que no pueden tener? ¿Lo que no les conviene? *Manhattan* es romántica en todos los sentidos, pues al final el personaje de Woody Allen se queda solo, pierde; pero algo le queda: una ciudad que lo entiende, que lo conoce bien y que, pase lo que pase, siempre será su ciudad y podrá contar con ella.

perd
ido
una película de Alberto Fuguet
a veces para encontrarte
DIRIGIDA POR ALBERTO FUGUET

Perdido

VERSIÓN 9.2
(shooting script para desglose:
rodaje sept 2007)

Guión de Alberto Fuguet y René Martín
Prop. Registro Intelectual Número 152870
13 de noviembre de 2006
Adaptación libre de **El empampado Riquelme** de Francisco Mouat

~~**Proyecto abortado**~~

FADE IN:

INT. PIEZA DEPTO. AGUSTIN - NOCHE.
Una pieza de un edificio nuevo. La pieza es casi una celda.
Hay una tele chica, apagada. No hay afiches. Solo una colección de revistas amontonadas, pero en orden: **MOLESKINE**, una revista cultural y de reportajes, que ya dejó de existir.
Vemos, al pasar, una revista donde se anuncia claramente:

ENCERRADOS EN SÍ MISMOS: los hikikomoris chilenos por Agustín Barros.

La pieza es de alguien que siente que está de paso. La cámara va barriendo el lugar, mostrando este mundo entre desangelado y extremadamente básico. No hay sonido ni música que acompañe las imágenes. Todo es un sonido blanco. La cama es vieja, plaza y media, heredada. AGUSTÍN BARROS, 34

años, está en la cama, con polera blanca, vieja. Hace calor, el aroma es intenso.

AGUSTÍN está acostado.

Cenital de AGUSTÍN mirando el techo. Una ventana que no posee cortinas: la luz de la ciudad que se cuela. Hay suficiente luz para que su silueta se refleje en el muro. AGUSTÍN, con un dedo, traza su reflejo, casi como si estuviera dibujando la silueta de un occiso. De pronto empieza el bombardeo.

PP de AGUSTÍN; solo escuchamos el ruido: las bombas van detonando cada vez más fuerte, tanto, que empiezan a asustar. Escuchamos cómo vibra la ventana. ¿Dónde estamos? ¿En un país en guerra? ¿Es Al-Qaeda? Las bombas se acercan aún más; la habitación se ilumina con colores cálidos.

AGUSTÍN se levanta y camina hasta la ventana.

CUT TO:

EXT. EDIFICIO AGUSTÍN - NOCHE.
Toma desde el exterior a la ventana. Es una de estas torres nuevas del centro, tipo Paz Froimovich. AGUSTÍN se acerca al vidrio. Su cara comienza a iluminarse con distintos colores. En la ventana vemos reflejada la Torre Entel.
Vemos, al revés, un letrero que dice FELIZ AÑO 2008. Desde la punta de la torre estallan bellísimos fuegos artificiales.

Todo esto se refleja en la ventana y en la cara de AGUSTÍN. La ciudad está celebrando, pero su cara no es de alegría.

CUT TO:

INT. PIEZA AGUSTÍN - NOCHE.
AGUSTÍN está perdido en lo más profundo de su ser.

Está desencajado y con rabia, tan sumido en su pena y soledad que llega a sentir asco, vértigo y náusea. Da vueltas por la pieza. No sabe qué hacer. Enciende un cigarro, da una aspirada y lo deja en el cenicero lleno, que está en el velador junto a su cama.

Empieza una música tipo reggaetón. Viene de un piso más arriba. Zapateos. Hay una fiesta, se escuchan abrazos, saludos. AGUSTÍN cierra la ventana. Aún hay bulla y pachanga. Todo es contradicción: ha optado por estar solo y sin embargo… no quiere estarlo. Cree que estas fiestas son un invento de la sociedad, una imposición, y aun así quiere estar conectado con la misma gente con quienes no sabe conectar.

AGUSTÍN levanta la manga derecha de su polera: toma la hoja de afeitar y se la pasa rápido, sin dudarlo, por el hombro. Siente el dolor que le llega fuerte y lo acepta; sabe que lo merece y sabe que es algo bueno.

AGUSTÍN se deja caer de espalda en la cama. Cierra los ojos.

La música suena fuerte. Se escuchan risas, gritos, la fiesta en su apogeo.

AGUSTÍN se sienta nuevamente en la cama. La mantiene en los labios. Se nota que por su cabeza pasan mil cosas. Se queda ahí sentado, se toma la cabeza, balancea su cuerpo hacia adelante y hacia atrás. Cruje la cama.

La imagen se va a negro.

FADE TO BLACK:

Sobre un fondo negro, letras blancas:

PERDIDO

EXT. SALAR DE ATACAMA (SECTOR SUR) - DÍA.
Una gran toma panorámica del salar. Al fondo vemos dos puntos moverse de derecha a izquierda. Son dos mochileros: JARI, un finlandés jipón, y AMELIA, una chilena de unos 30 años, fanática de los viajes y los idiomas. A pesar de que sus pintas delatan que son fanáticos de **Lonely Planet**, no andan sobrecargados o con carpas. Solo JARI tiene una mochila más pro y agua; AMELIA, una mochila tipo colegio. El único ruido es el de sus pasos que crujen sobre la sal.

CUT TO:

EXT. EDIFICIO AGUSTÍN - DÍA.
Paneo panorámico de la ciudad bajo el sol hasta llegar al edifico de AGUSTÍN. La cámara se va acercando hasta centrarse en su ventana. Todo se ve seco y caluroso. La ciudad parece un desierto. La cámara se detiene en su ventana. Se asoma AGUSTÍN como nuevo, duchado, con una camiseta oscura. Mira la ciudad. Ruido de metrópolis. Es uno más entre miles de seres que habitan esta ciudad. Se fija en algo. Entra el sonido del desierto. No vemos lo que mira, pero es algo que está más allá.

CUT TO:

EXT. SALAR DE ATACAMA (SECTOR OESTE) - DÍA.
Los dos mochileros-aventureros están con menos ropa. JARI va sin camisa, con su polera en la cabeza. Él va más adelante que AMELIA. El plano ahora es más cerrado y vemos sus rostros curtidos por el sol. JARI para y saca su máquina fotográfica. Comienza a fotografiar el desierto. JARI toma una foto de los dos, estirando lo más que puede su mano. Comienzan a besarse.

JARI

I haven't made love to you since last year.

Se besan y se ríen.

CUT TO:

INT. COCINA DEPTO. AGUSTÍN - DÍA.
AGUSTÍN lee el diario de ayer en la mesa de diario, mientras come un yogurt. Ingresa MILENA, en calzones, con el pelo mojado, estilando. Anda con una polera blanca usada que, con la humedad de su cuerpo, se le pega.

MILENA es una de las personas con que vive. Es una chica de paso. Ha vivido en mil lugares. Trabaja para una radio, de productora. Tiene tatuajes y el pelo rasta. Es del sur, pero ya ha conquistado ciertos territorios del under capitalino. MILENA es una mina power, que llegó acá quizás siguiendo a un tipo. No tiene muy claro cómo llegó a este edificio. Tampoco sabe hasta cuándo estará en Santiago.

MILENA
Uf, qué sueño.

Abre el refrigerador. Lo mira. Parece el refrigerador de un hombre solo. No parece que viviera una mujer ahí. El refrigerador es viejo y suena.

AGUSTÍN se levanta y va hacia la despensa. MILENA lo abraza.

MILENA (CONT'D)
Feliz año.

A AGUSTÍN no le gusta que lo abracen, pero acepta este rito. Se deja abrazar. Se nota que la piel le duele. Luego le responde con la mirada: «Felicidades pero esto es una farsa».

MILENA (CONT'D)
Este va a ser el primer año del resto de mi vida. Ahora sí que sí.
Va a ser un año clave.

AGUSTÍN
(casi a sí mismo)
Espero que dure poco.

AGUSTÍN saca un frasco de sal de fruta de la despensa. Queda poca sal de fruta, casi un pegoteado. Lo llena de agua, le pone la tapa, lo bate y se lo toma. MILENA lo mira atenta.

MILENA
Me pudiste haber ofrecido.
Tampoco hay aspirinas.

AGUSTÍN enciende un cigarrillo. MILENA pone cara de «cómo que no». AGUSTÍN evita su mirada.

MILENA (CONT'D)
¿A qué hora llegaste?

AGUSTÍN mira a MILENA. No responde.

MILENA (CONT'D)
¿Cómo lo pasaste?

AGUSTÍN
Ahí.
(pausa)
Oye, perdona por la sal de…

MILENA
Relájate. Año nuevo, vida nueva.

AGUSTÍN piensa en eso. Cámara se centra en él. Escuchamos la tetera; MILENA se prepara un té. AGUSTÍN lava el frasco. Está incómodo. Mira a MILENA que le da la espalda. Le mira las piernas y recorre su cuerpo con la mirada. MILENA se da

vuelta y casi lo pilla mirándola.

MILENA (CONT'D)
¿Fuiste a ver a tu madre? Llamó como cinco veces.

AGUSTÍN
Pasé por allá. Después fui a una fiesta de la gente del trabajo.

MILENA
¿Y? ¿Bien?

AGUSTÍN mira por la ventana la seca ciudad que está allá bajo.

AGUSTÍN
¿Y el inepto de Marcos?

MILENA
En Linares, supongo. Con su familia.

AGUSTÍN
Uf. Puta el hueón cínico.

MILENA
Me podrías haber acompañado a la fiesta.

AGUSTÍN
Podría.

MILENA
Podrías. ¿El próximo año?

AGUSTÍN esboza una sonrisa.

MILENA (CONT'D)
¿O antes?

AGUSTÍN piensa, pero no tiene respuesta. Silencio. AGUSTÍN saca una botella de agua mineral del refrigerador. Se la toma directo de la botella. MILENA lo mira, pero no dice nada. AGUSTÍN se queda ahí y nada. Silencio. Le mira el cuerpo. Esta tía no está mal, piensa.

MILENA (CONT'D)
¿Qué miras?

AGUSTÍN
Nada.

Aquí el diálogo se carga de sensualidad y doble sentido.

MILENA
¿Nada? ¿Seguro?

AGUSTÍN la mira y piensa en algo peor, pero calla. Sale de la cocina.

MILENA (CONT'D)
¿Vas a salir?

La única respuesta es el sonido de la puerta al cerrarse.

CUT TO:

EXT. JEEP - LLANO DE LA PACIENCIA / DESIERTO ATACAMA - DÍA.
Maneja AMELIA. Es un jeep 4x4 arrendado, que dice Turismo-Aventura ADOBE, San Pedro de Atacama, más los datos de contacto. A lo lejos se ven los volcanes.

CUT TO:

EXT. CALLE SAN BORJA - DÍA.
AGUSTÍN deambula por una calle vacía. AGUSTÍN se realiza, se siente bien, se completa caminando sin apuro mirando los locales cerrados. Es como mejor se siente: solo por calles vacías. Camina por el barrio de la Estación Central y cerca de las bodegas ferroviarias. Camina bajo la sombra de las bodegas de la calle San Borja. Cruza. El sol cae vertical.

FADE TO:

EXT. DESIERTO DE ATACAMA - DÍA.

Silencio. Travelling hasta detenerse en JARI y AMELIA. Ambos salen caminando fuera de cuadro por la izquierda. Escuchamos el viento. Al final, lejos, vemos el jeep estacionado. AMELIA camina sola. JARI mira su GPS. JARI está al otro costado del cuadro. La cámara sigue a AMELIA que camina por la tierra arenosa.

JARI (OFF)
Holy fuck!

AMELIA se detiene. Nota que ha pasado algo. Camina hacia JARI.

AMELIA
¿Qué?

JARI le indica con el dedo. PP a unos huesos, un esqueleto, trozos de un traje oscuro, un pie, restos de un zapato elegante, que sujeta un viejo sombrero que está intacto.
Corte a gran plano general del desierto. Los mochileros son unos puntos en el horizonte.

CUT TO:

INT. OF AGUSTÍN - DÍA.
AGUSTÍN frente a un PC antiguo. Tipea un comunicado. La oficina es del Ministerio del Trabajo. AGUSTÍN es uno más entre varios empleados. Todo es muy art-deco revenido.
Vemos afiches para postular a planes de subsidio, fotos de casas. Es un sitio como detenido en el tiempo.

AGUSTÍN viste un traje, pero más parece un colegial que un yuppie exitoso. Se nota poco entusiasta. Camina con dos cafés. Se sienta y le pasa uno a SARA.

AGUSTÍN
Para ti.

SARA

Gracias.

AGUSTÍN se concentra en la pantalla del ordenador. Vemos como titula: «**Morosos de casetas sanitarias serán amnistiados**».

Empieza a leerlo. A su lado está SARA, la colega de trabajo que le gusta. SARA escucha noticias a través de su audífono.

SARA (CONT'D)
Agustín, ¿te puedo… molestar?

AGUSTÍN
Dime.

SARA
¿Después me puedes revisar esto? Tú editas mejor que yo.

AGUSTÍN no toma en cuenta el cumplido. SARA le muestra unos papeles impresos. Al fondo vemos a OSSANDÓN, el jefe. SARA toma su café.

AGUSTÍN
Está un poquito largo, ¿no crees?

SARA
Por eso. Es un informe. Corta lo que quieras. Confío en ti.

SARA se saca los audífonos.

SARA (CONT'D)
¿Sabes? El fin de semana, en la playa, en la casa de mi suegra, encontré unas revistas **Moleskine**. Buena. No te conocía esa faceta. Leí algo tuyo sobre un arquitecto gótico que diseñaba estos edificios increíbles durante los años treinta…

AGUSTÍN
Eso fue antes, hace tiempo, en otra vida.

SARA

Lástima que no existe ninguna revista como esa ahora en el mercado.

AGUSTÍN
Por eso quebró. Ni un puto aviso.

CUT TO:

INT. PIEZA DEPTO. AGUSTÍN - ATARDECER.
AGUSTÍN sentado en la cama, al lado del velador. AGUSTÍN está muy concentrado en arreglar algo. PPP de una gillette tipo prestobarba, desechable. Con un destornillador pequeño desmonta el aparato y extrae, con mucho cuidado, tres hojas de afeitar, con filo por un solo lado. A su lado tiene unos sobrecitos de papel mantequilla, como de filatelia. Uno a uno los coloca adentro. Todo un rito. Solo en momentos de tranquilidad puede uno prepararse para las tormentas. Mientras hace esto escucha un casete de su época de periodista. Suena una minigrabadora. Está tirada en la cama, rodeada de una decena de minicasetes rotulados. La voz de AGUSTÍN suena más joven, prístina, llena de entusiasmo.

AGUSTÍN (V.O.)
¿Y qué pensaban de Ud. sus otros colegas?

ARQUITECTO GÓTICO (V.O.)
Que estaba chiflado. Que estaba arruinando Santiago al crear estos «elefantes góticos». Al menos eso dijo **Zig-Zag**. Incluso mi hijo una vez…

AGUSTÍN (V.O.)
Su hijo…

ARQUITECTO GÓTICO (V.O.)
Era un chiquillo, recién ingresado a la Escuela de Arquitectura. Tenía de profesor a Grez, que le gustaba la cosa militar, marcial. Y mi hijo llegó un día a mi estudio muy afligido y me contó que ese día usaron mis edificios como ejemplo de lo que no hay que hacer. Todos se

burlaron de mí y eso, claro, lo afectó. Nunca quiso trabajar conmigo.

CUT TO:

INT. METRO - DÍA.
AGUSTÍN en el metro. En un carro lleno, pero se nota que está solo, que trata de no mirar. Una CHICA DE OJOS GRANDES lo mira, pareciera coquetear con él. AGUSTÍN se incomoda. Ella es interesante. Él también lo es. Frágil y guapo, pero ausente. Una coraza lo ha alejado de todo contacto humano. No sabe si mirarla. Opta por hacerlo. Qué pierde. Ella intenta coquetear con él. Le ofrece su mirada. AGUSTÍN la mira fijo. Ella sonríe. AGUSTÍN se arrepiente. ¿Para qué si sabe que nada va a resultar? ¿Resultará alguna vez? ¿Es necesario que resulte? No entiende por qué lo miran si él no es capaz de mirarse a sí mismo. Se baja en la estación Moneda, la más oscura. La CHICA DE OJOS GRANDES lo mira. Él la ve irse. Se queda solo en la estación, justo frente a un inmenso cuadro de La Portada de Antofagasta.

CORTE A NEGRO:

INT. CASA MAMÁ AGUSTÍN - TARDE.
La pantalla en negro. Otro día. AGUSTÍN y su MAMÁ sentados en la mesa que hay en la cocina. Ambos están en completo silencio. Es un departamento en una torre de Fleming. Por un segundo ambos están quietos, lo que contribuye a «sentir» la escena de manera extraña, casi irreal. Los dos se miran fijo durante un momento. Hay un termo y cada uno tiene una taza servida. Se nota que la mujer sentada frente a él lo descoloca, que no está cómodo en ningún momento. Sus bronquios emiten un leve silbido en cada respiración. AGUSTÍN mira un plato con una palta molida que se está oscureciendo. AGUSTÍN, por lo general, no mira a la gente a los ojos. AGUSTÍN es un erizo.

MAMÁ

¿Entonces te ha ido bien?

AGUSTÍN
Bien.

MAMÁ
Nunca vienes. Podrías desaparecer o pasarte algo y no tendría idea.

AGUSTÍN juega con la palta.

MAMÁ (CONT'D)
Pudiste llamarme para el Año Nuevo. Esperé y esperé. Vi la fiesta del 13. Es mejor que la del 7. El Canal 7 ha cambiado mucho…

AGUSTÍN se asquea con la conversación.

MAMÁ (CONT'D)
¿Sabes quién estaba en el show?

AGUSTÍN
No.

AGUSTÍN limpia la palta, la coloca en un pan, pero no se lo come.

MAMÁ
Coma. Está flaco. Siempre digo: Qué será del pobre Agustín.

AGUSTÍN
No soy pobre.

MAMÁ no pesca el comentario. AGUSTÍN se fija en el diario **La Tercera**, comienza a hojearlo. Se queda en la página roja.

MAMÁ
¿Y cómo está esa pololita? Al menos ella lo cuida, ¿no?

AGUSTÍN
Sí, ella me cuida. Ene.

MAMÁ
A veces me preocupo por usted. Le digo a la vecina…

AGUSTÍN
No hable de mí con su vecina. Yo nunca hablo de usted con nadie.

AGUSTÍN lee una nota pequeña que está al medio de la página:
«Joven se suicida en Año Nuevo», dice el titular.

Mira a su madre, pero ella lo está mirando, por lo que vuelve a mirar el diario. Toma un sorbo de su café. Luego, saca un cigarro y lo enciende. Mira buscando un cenicero. La mamá en ningún momento deja de mirarlo. AGUSTÍN se para por un cenicero, encuentra uno rebosante de colillas, trozos de pan, una bolsa de té. Lo mira con un poco de asco, lo vacía y se lo lleva a la mesa. La MAMÁ saca uno de sus cigarros, que son de los más baratos del mercado, y lo enciende. Tiene los dedos amarillos por la nicotina. Su piel es gris, su pelo entrecano y pajoso.

Silencio. Ni uno de los dos habla.

AGUSTÍN (CONT'D)
Me tengo que ir…

MAMÁ
Estoy tan aburrida de estar sola acá…

AGUSTÍN se rasca el pecho. Del lugar donde se rascó, una mancha de sangre comienza a aparecer. MAMÁ mira la mancha, lo mismo hace la cámara que se acerca a él. Ella capta que su polera está con sangre, pero de inmediato se hace la desentendida. AGUSTÍN se da cuenta de que ella vio su sangre. Cree que va a reaccionar, quizás hasta quiere que atine, pero ella no reacciona, de hecho se hace la desentendida.

MAMÁ se pone en pie y saca su taza para llevarla

al lavaplatos, le saca la taza a AGUSTÍN que aún tiene café.

AGUSTÍN
Todavía me queda.

MAMÁ se va a lavar los platos. AGUSTÍN se queda en la mesa. La MAMÁ queda de espaldas a AGUSTÍN, pero él nunca se da vuelta para mirarla.

PP de AGUSTÍN, a derecha de cuadro vemos a MAMÁ en el fondo.
MAMÁ comienza a lavar las tazas, espera que el agua salga caliente, muy caliente, el vapor del agua delata esto. Con cuidado lava las tazas. El vapor que sale del agua caliente por momentos pareciera cubrir el rostro de ella. AGUSTÍN no necesita darse vuelta para saber qué ocurre allá atrás. Está serio, desencajado. Decide leer el resto de la nota del diario.

AGUSTÍN se fija en la foto del chico que se mató. Es una foto tipo carné. Un joven que mira sin sonreír a cámara. Al final de la nota, lee: «Sus restos están siendo velados en la iglesia Santos Dumont. Sus funerales se realizarán mañana a las 10:00 hrs.».

El rostro de AGUSTÍN se mantiene serio frente a esta noticia. Deja el diario a un lado.

AGUSTÍN (CONT'D)
Me voy.

Se da vuelta, pero su madre ya no está. Camina por el pasillo de la casa. Escucha el sonido del televisor que sale desde la pieza de su madre. AGUSTÍN agarra su chaqueta. Se mira en el espejo de la entrada. La polera tiene una mancha de sangre a la altura de su hombro izquierdo. Se va.

CORTE A:

INT. IGLESIA - DÍA.

AGUSTÍN entra en el velorio del joven que se suicidó. Lleva puesta la chaqueta que tenía en la casa de su mamá. Un grupo de gente está sentada en un rincón. A la entrada tres adultos fuman y conversan, los clásicos seres que nada sienten por el muerto, pero que igual asisten a estos ritos. Una joven llora desconsolada, abrazada a una amiga que trata de consolarla. Una pareja adulta, sin duda los padres, están sentados juntos cerca del ataúd. Están tomados de la mano. Por el rostro de la madre corren las lágrimas de manera desconsolada, no hace esfuerzo por contenerse, pero a la vez pareciera que no se da cuenta de lo mucho que llora. El padre está pálido, mira el vacío. La joven que lloraba corre a abrazar a otro joven que en ese momento entra en el lugar, ambos se abrazan y lloran juntos.

AGUSTÍN mira esto. Mira también a un padre con un hijo con polera de Radiohead. Quizás el joven es primo del muerto. El chico está pasmado, pero no llora. El padre lo acaricia y lo aprieta, casi como si quisiera comprobar que su hijo está vivo. Sin duda, el padre siente que tiene suerte de que su hijo esté vivo.

AGUSTÍN observa todo esto. A AGUSTÍN no se le va una. También capta cómo el padre del muerto mira a su hermano y a su sobrino. AGUSTÍN siente algo de rabia y envidia. Rabia por todos los que están ahí, por haberlo dejado morir y, a la vez, envidia por lo mismo. Envidia por haberse atrevido a hacerlo. Envidia por todos los que lo recuerdan y por la pena que sienten por el hecho de que él ya no esté. ¿El funeral de AGUSTÍN sería así? ¿De dónde se saca el valor para hacer algo así? AGUSTÍN sabe que no es fácil.

AGUSTÍN mira a toda la gente y mueve la cabeza. AGUSTÍN se acerca al ataúd. Mira el rostro del joven, que nunca se ve, la cámara siempre se queda en el rostro de AGUSTÍN, quien lo mira fijo. Un

tipo mayor se acerca a AGUSTÍN, el típico sujeto que va solo y trata de hablar con quien sea.

DEUDO
¿Lo conoció?

AGUSTÍN
Muchísimo.

AGUSTÍN sale y deja al deudo solo. Este lo sigue con la mirada. En el interior del lugar la escena se sigue desarrollando. Nada puede detener el rito.

CUT TO:

EXT. PASAJES DEL CENTRO - DÍA.
En medio de la gente, AGUSTÍN, de traje, sigue solo. Camina por galerías cerradas, sin luz. Los pasajes del centro: el Alessandri, el Plaza de Armas, el Imperio. La cámara lo sigue. Está haciendo hora. Pareciera que ni el cielo está de su lado. La ciudad, como él, está encerrada. Baja una escalera y mira una vidriera. Una juguetería especializada en cosas antiguas. Mira un viejo tren eléctrico.

CUT TO:

INT. PIEZA DEPTO. AGUSTÍN - NOCHE.
AGUSTÍN entra a su pieza. Le pone pestillo. No enciende la luz. Se saca la chaqueta y la guarda con cuidado en su clóset. Coloca su billetera y celular en la mesa de noche. Va al baño, enciende la luz. Lo escuchamos orinar. Tira la cadena. Lo escuchamos lavarse las manos. También escuchamos las risas y trozos de una conversación. Siguen hablando de farándula. La pieza solo se ilumina por la luz que ingresa por el baño y algo que se cuela por la ventana.

AGUSTÍN regresa. Se saca los pantalones y los guarda en el clóset. Se saca, con tranquilidad, los zapatos y los calcetines. El sonido de los

cuatro amigos empieza a crecer, este es acompañado por un nuevo sonido: música de una cantante loser. Suben el volumen. Sonido de vasos. Conversaciones aisladas y estúpidas. La risa que surge de un chiste malo. Odia esto. Le asquea y le da celos también. ¿Por qué no baila y toma con MILENA? ¿Por qué MILENA es tan básica como para enganchar con esa gente?

De espalda, AGUSTÍN se saca la camisa. La tira lejos. Se sienta en la cama, se queda quieto, inmóvil mirando el suelo, pareciera pensar y estar muy profundo dentro de sí mismo. Todo esto es un PP. No le vemos el cuerpo. El sonido de las voces y las risas decae en unos segundos, hasta quedar en silencio. AGUSTÍN sale de su ensimismamiento y se da cuenta de que la casa sigue llena de gente. Coge su billetera y saca una gillette.

CUT TO:

INT. LIVING DEPTO. AGUSTÍN - NOCHE.
El sonido casi inexistente se pasa al living. Un paneo a todos los invitados de MILENA y MARCOS. Se ríen, comen. Paneo de vuelta hasta terminar en MILENA. Ahora escuchamos su risa, la música, los diálogos tontos.

CUT TO:

INT. PIEZA DEPTO. AGUSTÍN - NOCHE.
Un plano más cerrado. AGUSTÍN de espalda, sentado en su cama, casi en posición fetal. Oscuridad. El ruido empieza a acallarse. A lo lejos los clásicos pájaros de la mañana ya cantan. Hace frío en esta pieza. Y él está solo, desconectado pero —al menos — aliviado.

FADE TO BLACK:

INT. FUENTE DE SODA DOMINÓ CENTRO - DÍA.
Fuente de soda DOMINÓ. AGUSTÍN lee el diario EL M, doblado en una serie de veces. Come un completo. Almuerza solo entre la gente. De pronto se fija en

una noticia pequeña. La lee con atención. Han encontrado un esqueleto en medio del desierto. Un perdido. Recorta la noticia con la gillette que guarda en su billetera.

CUT TO:

Me topo con un ensayo del crítico de cine A. O. Scott titulado «El lugar del crítico», que no solo me parece brillante y atinado, sino que lo recorto y lo subrayo y lo pego en mi refrigerador. Termina así: «He completado el círculo. El futuro de la crítica sigue igual, no ha cambiado. Es miserable y, a la vez, lleno de posibilidades. El mundo siempre se está derrumbando. El estado de las cosas es triste. Llegamos tarde. Pero los frutos están ahí, maduros, listos para cogerlos». Los frutos a los cuales se refiere Scott son las películas, claro, y lo que está acabado es la crítica de cine, aunque, tal como el propio cine, siempre está muriendo para volver a revivir.

El mensaje es nítido: tal como ahora se filma de otro modo, se debe criticar (o escribir de cine) de una nueva manera. Ahora que todos potencialmente pueden ser críticos (blogs, Twitter) y el famoso boca a boca dura menos que un estornudo, hay que replantearlo todo. Pero partir de cero no es lo mismo que enterrar un cuerpo tibio.

Me encanta leer críticas, pero las de verdad, las que se paran por sí solas, las que funcionan igual si no he visto la película, o las que me hacen ver una cinta ya sea porque la apoyan o la destrozan. Me gustan las que me hablan de la vida, que revelan al crítico de una manera más certera que si escribiera poesía o compusiera canciones. Admiro las críticas y creo que son un género. Las leo aunque después no vea lo que el crítico criticó. Por crítica entiendo el acto de reflexionar por escrito acerca de un objeto artístico y, de paso, hablar de la vida, de la sociedad, de otras creaciones y, si no es mucho pedir, que ojalá logre emocionarme o, al menos, me haga reír. Para mí un crítico tiene que ser mejor escritor que aquellos a

quienes critica. No tiene por qué ser capaz de actuar o dirigir o dialogar o encuadrar, pero sí debe escribir como los dioses. No tiene que escribir cuentos o poemas o novelas; tiene que elevar la crítica a lo que es: un género en sí.

Otra cuestión que no está de más: entender dos o tres cosas acerca de la condición humana. No ser cobarde, dar la cara, apostar más por su vínculo con el público que con el mundillo creativo. El que más trivia sabe no es necesariamente el mejor. Puede ser, incluso, el peor. Se sabe: un crítico solo se luce cuando logra escribir a favor y, al mismo tiempo, te incita a participar de su entusiasmo. Scott es uno de ellos, tal como lo es la gran, gran Manohla Dargis, quien debería recibir todos los premios posibles, partiendo por el Oscar, y que debería ser lectura obligatoria en toda Escuela de Periodismo. ¿Puede una prosa ser sexy como la de Manohla? Sí, definitivamente, sí.

Scott, como varios otros, sabe que el objetivo de la crítica no es colocar estrellas ni dar recomendaciones. Es abrir debates, diálogos. Es usar el arte no para hablarles a los creadores, sino para conversar con el público. Y ese público, muchas veces esquivo, depende más de lo que se cree de la convocatoria del crítico que de los propios cineastas o distribuidores.

A veces prefiero una buena crítica antes que una buena película. Una buena crítica a una mala película termina por mejorar la película. Una gran crítica a una gran película puede ser epifánica. Una crítica mala (tibia, fome, tonta, anémica) a un filme relativamente respetable, curioso o francamente bueno puede destrozar o achatar la cinta. Es lo que sucede tantas y tantas veces. La labor del crítico no es solo aplaudir o destrozar, es sudar, defenderse, jugársela y, por cierto, apostar. Apostar y quemarse, apostar y perder, apostar y ganar. Si debe mentir, exagerar, torcer la prosa o rizar el rizo, pues adelante, que lo haga. Es un escritor, no tiene que regirse por las leyes de los espectadores o de los ciudadanos normales. Me gusta leer las críticas antes y, claro, ahora con Internet, leerlas después de haber visto la película. Leo críticas como alguna gente lee poemas: para calmarme, para llenarme de ideas, para matar el tiempo, para aprender, para soñar, para ser mejor.

¿Qué hacer si casi todos tus lectores son *electrónicos*?

Uno de los efectos colaterales de este traspaso de los medios del papel a lo digital es la desaparición de los críticos. No es cosa de

sobrevalorar el pasado, pero es impresionante comprobar cómo ha disminuido el espacio destinado a las críticas. Uno lee los libros de John Simon o Pauline Kael o Stanley Kauffman y queda impactado por la extensión de sus textos. Algunos dicen que era cosa de tiempo o que se está haciendo justicia, que por fin la dictadura de los iluminados está en sus últimos días. El discurso populista va así: ahora, mal que mal, *todos* son críticos, vía blogs o Twitter, por lo que ya no hace falta tener a alguien (pedante, más encima) que me diga qué ver, cuando yo ya tengo perfectamente claro lo que veré y, por cierto, lo que no.

Lo triste es que la crítica nunca debió cumplir ese rol de «ayuda a la comunidad» . Quizás por intentar orientar al que supuestamente no sabe, terminó mordiéndose la cola. La crítica académica, críptica, especializada, densa, ininteligible, arbitraria, con notas a pie de página y demasiados paréntesis, terminará por ganar, mientras la popular, la escrita sobre la marcha, desde la república del entusiasmo y la histeria, tiene, al parecer, sus días contados.

Mal.

De un tiempo a esta parte los críticos de cine, y los suplementos literarios y culturales, lo están pasando pésimo. En los últimos años, más de una decena de críticos de cine norteamericanos han sido despedidos. ¿La razón? Dinero, claro, pero más que nada la sensación de que no hacen falta. Basta que encuentren mala una cinta para que esta sea un éxito. La idea subyacente es que no cumplen su función o, peor, que son irrelevantes.

Los críticos me parecen clave y no pueden desaparecer. Sobre todo aquellos que mueven el ambiente, los que te hacen pensar, los que ponen temas sobre la mesa. Ahora todos tenemos la posibilidad de expresar a través de un *medio de comunicación* (por chico o escuálido que sea) nuestra opinión (aunque sea errada, aunque nadie te lea), pero eso no nos hace críticos. No basta con tener un blog, hace falta un punto de vista y, por cierto, feligreses. Un crítico es alguien que ejerce una suerte de sacerdocio, y su poder no se mide tanto en si logra que la gente no vaya a ver *Hotel para perros*, sino, por el contrario, en si es capaz de hacer que la gente corra a ver las películas de bajo presupuesto. Los críticos que aún tienen trabajo deberían ser capaces de lograr que aquellas cintas que sí les gustaron encuentren su público. No basta con apoyar *La vida me mata* o *La nana*, sino que conseguir que esos filmes tengan un público, que sean populares. Los críticos de los medios masivos deben intentar que películas pequeñas y medianas sean muy vistas.

Por algo están en medios masivos. Al menos eso creo o espero. Deberían aprovechar su espacio en estos medios; si no, que armen su blog. No sé cómo se logra, pero si el día de mañana, acá, *Wendy and Lucy* o *Frozen River* se estrenan, mi sensación será que los críticos deberían salir al ataque. No tanto por las cintas en sí, sino para que ellos mismos existan y no desaparezcan como lo están haciendo ahora.

Es cuestión de vida o muerte.

Es algo simple. Llegó la hora.

El oficio del siglo XX deberá adaptarse al XXI.

Es ahora o es nunca.

¿Se puede coreografiar la arquitectura?

¿Se puede montar un ballet en torno a las obras de Frank Gehry?

¿En torno a las de Luciano Kulczewski?

Probablemente no.

De ahí el dicho: «Bailar acerca de la arquitectura». La frase trata de captar aquello que es imposible. O que, por excéntrico y sin sentido, no vale la pena. Dicen que el que inventó esta frasecilla fue Elvis Costello durante una entrevista para la revista *Musician* en 1983: «Writing about music is like dancing about architecture —it's a really stupid thing to want to do.» O sea, escribir de música es como bailar acerca de la arquitectura.

«Es algo realmente tonto», concluyó.

Algo imposible, inútil, fútil.

La frase fue malinterpretada y muchos críticos de música se sintieron tocados, y hasta molestos, pero si se piensa bien la respuesta de Costello es tan simple como sincera: la música se escucha. Punto. Así se procesa, se entiende, se conecta con ella. Y, a lo más, se conversa acerca de ella. Y si quieren, si están de ánimo, se puede bailar.

¿Pero escribir de música?

¿Cómo?

Ahora, ¿se puede escribir de cine?

¿Cómo se reproducen, por escrito, las sensaciones y emociones que provoca, por ejemplo, Wong Kar Wai o, no sé, para estirar la cuerda, lo que está haciendo Gus Van Sant en *Gerry*, *Elephant* o *Paranoid Park*?

¿Es posible?

¿Vale la pena?

Sigamos: ¿se puede escribir acerca de literatura?

¿Escribir acerca de lo escrito?

¿Los libros acaso no se leen?

¿No fueron hechos para eso?

Entonces qué. ¿Se cierran las revistas, se fusila a los críticos profesionales y a los miles de opinadores anónimos que circulan por la red?

Sin duda que no.

Digamos las cosas como son: el mundo no termina en los libros o en los DVD o en los discos, sino que *parten* ahí. Un libro fallido puede iluminarnos ante lo que implica perder a un padre o que una empresa se venga abajo o una economía colapse o que de pronto te veas alienado. La labor del crítico, me gustaría pensar, es ser un vocero del vocero, un puente; es contarnos esas cosas que determinado libro le provocó. Su misión es que nos den ganas de leer un libro o, si considera que está frente a una propuesta chanta, abyecta, explicar por qué, pero desde el punto de vista moral, terrenal y humano, más que buscar razones estrictamente literarias y, por lo tanto, eventualmente irrelevantes.

Al final, escribir sobre las artes no es intentar reproducir ese arte o canonizarlo o buscar sus defectos, sino hablar acerca del mundo. Los creadores y sus obras son simplemente una excusa, un medio para zambullirse en el estado de las cosas, y si el artista es realmente bueno, logrará que el tipo que está escribiendo acerca de él no lo mencione, pero sí que termine hablando de sí mismo.

Acaso esa sea la meta final: provocar recuerdos en los lectores y espectadores, y lograr que el crítico deje de ser crítico y simplemente sea un lector con suerte, con tribuna, un tipo que pueda lograr usar su sitio o medio para abrir puertas más que cerrar rejas. Pero para eso tiene que creer en cosas, creer en sí mismo, ojalá, y creer también en el mundo, estar agradecido, tener fe, creer que las cosas sí pueden cambiar, que este mundo es mucho mejor gracias a que hay creadores de todo tipo y que no todos tienen que ser buenos o malos, sino que deben que tener igual tanta cuota de curiosidad como de generosidad.

Cito a Javier Porta Fouz, el editor de la revista de cine argentina *El Amante*: «… mi interés por el cine no puedo entenderlo sin prestarle atención a mi curiosidad bastante omnívora: esa de conocer el mundo. Conocer y mirar el cine para ver más y mejor el mundo y, en definitiva, mirar hacia el mundo… [el crítico] tiene la responsabilidad de descubrirle al lector otras películas que le hablen de otros mundos preocupándose por cómo lo hace. Es decir, quien escribe crítica de cine debe preocuparse por cómo escribir».

Qué pocos logran eso.

El mejor crítico no es aquel que sabe más, sino el más curioso y que se siente más llano viviendo en este mundo. Los peores críticos, columnistas y comentaristas son aquellos a quienes no les interesa lo que les rodea y están presos dentro del gueto artístico por el cual optaron.

Los que huyen y se esconden del mundo, y creen que esas obras lo reemplazan, se equivocan. La labor del arte —para mí, al menos — es recordarnos que sí, estamos aquí y, te sientas bien o mal, el mundo es primero y el arte viene después. Si no todo se vuelve ruido, un ejercicio tan inútil como intentar bailar al son de la arquitectura.

Estimado Javier:

Nada: cada día más adicto y fan de *El amante* y con ganas de seguir escribiendo. Como te he contado en persona, me parece que no hay nada más agradable que recibir la revista porque es como si se estrenaran treinta películas de una vez. Te escribo desde Santiago mientras espero que bajen un par de películas por torrent. No sé, me agarró lo que denomino el «efecto programa doble». Sucede que anoche, por fin, pude ver una cinta que hace años quería ver (de esas americanas de los setenta que se estrenaron en los ochenta) llamada *Inside Moves* de Richard Donner (sí, de Richard Donner, pero en un modo entre Mulligan y Schatzberg, con el húngaro Lázsló Kovács a cargo de la fotografía DP a su lado, y con un guión escrito por un Barry Levinson pre-Barry Levinson, a partir de una novela que pocos leyeron de un tal Todd Walton). La cinta casi no se estrenó en América Latina, aunque algunos me aseguran haberla visto en videoclubs de provincia, en formato VHS, como *Los muchachos del bar de Max*. Puede ser. No me consta.

Al parecer, la exhibición de *Inside Moves* en Estados Unidos, a fines de 1980, también fue fugaz, aunque Diana Scarwid, la inolvidable Cassandra de *La ley de la calle*, en algo así como su debut y casi despedida en 35 mm, logró conseguir una nominación al Oscar como mejor actriz secundaria. La cinta es de John Savage. Digo, es con John Savage, pero es de esas películas en que el actor se apropia de la película y al final no hay distancia entre la película y el actor y el personaje. John Savage, sí, quizás uno de los actores que mejor ha usado sus venas en la historia (al menos las venas de su frente y de su cuello), se la juega entero en su primer protagónico después de ser parte de *El francotirador*.

La secuencia pre-créditos es inolvidable: Savage, de pelo corto, camina apresurado por el centro de una ciudad que ha visto días mejores. Ingresa a un edificio viejo de oficinas. Sube en ascensor. Se baja en el último piso. Camina por un largo pasillo. Por ahí un tipo lo mira y casi le pregunta qué hace ahí, porque ya tenemos claro que no trabaja ahí. Sigue. Llega a una oficina al final del corredor, sube la persiana, abre la ventana y salta.

Cae y cae.

Hasta que choca con un árbol y luego rebota en el parabrisas de un Pontiac.

Savage quiso matarse y no lo logró.

Ahí tenemos un comienzo, una historia, un drama. Donde muchas cintas terminan, esta empieza. La película será entonces acerca de cómo se sobrevive cuando no se tenían planes para hacerlo. Savage queda cojo, con una pierna que claramente no funciona del todo, pero no nos enteramos si, por ejemplo, quedó impotente. Quizás. No está del todo claro. Lo que sí sabemos es que arma una nueva vida en Oakland, al lado equivocado de la bahía de San Francisco, en un bar llamado Max, donde muchos lisiados pasan sus horas (entre ellos Harold Russell, en su primer rol después de *Los mejores años de nuestra vida*, de 1946). El que atiende el bar es un jovencísimo Robert Morse, que es un posible campeón de básquetbol, que también sufre un problema en una pierna, aunque en su caso, el handicap es operable. La cinta, que se toma todo su tiempo y es capaz de observar y mirar y entender y cuidar sus personajes, es, a fin de cuentas, sobre amistad y deportes, porque el personaje de Morse logra operarse y dedicarse al deporte.

La película está bastante bien, a pesar de que, claramente, va a llegar al final que intuimos. *Inside Moves* es una versión más amable y narrativamente más acogedora de *Fat City* o de *Espantapájaros*, pero poco y nada tiene que ver con cintas de deportes que estaban a la vuelta de la esquina y que terminarían arruinándolo todo: *Karate Kid*, sin ir más lejos, pasando por *Rocky*, parte dos. En los setenta, lo que importaba en un filme de deportes era el fracaso, el sudor y la camaradería; en los ochenta, lo importante era aprender del maestro y, claro, ganar.

Con *Inside Moves* me dieron ganas de ver un programa doble (triple, en rigor) de películas de los setenta donde deporte, muerte y amistad fueran clave. Empecé a bajar (aún no bajan) *Bang the Drum Slowly* (con De Niro) y *Brian's Song* (con Caan). Dos películas setenteras de directores «menores» con estrellas que iban en ascenso.

¿A qué me refiero por programa doble?

No me refiero a querer ver, de inmediato, el *remake* o el original de un filme (¿qué es mejor *My Bloody Valentine* de 1981 o la de 2009 en 3D?), sino más bien a abrir una extraña compuerta en el cerebro que todo cinéfilo posee y, por un rato, tener ese poder arbitrario y absoluto que el programador de una sala de «arte y ensayo» o de reposiciones tiene en algunos pueblos universitarios norteamericanos donde existe un *college* especializado en «artes liberales». Creo que hace mucho tiempo no existen estos cines (visualmente me los imagino como el cine Royal de *The Last Picture Show*, de Bogdanovich, donde estaban exhibiendo, como último programa doble, *El padre de la novia*, de Minnelli, y *Red River*, de Hawks) y me consta que esos programas dobles no eran programados ni curados, sino que simplemente juntaban dos cintas que poco y nada tenían que ver, pero que terminaban, de alguna manera, formando algo nuevo (el efecto *Grindhouse*, digamos).

El asunto, Javier, es que en mi realidad virtual cinéfila sí existen esos programas dobles y, de un tiempo a esta parte, me declaro un programador a tiempo completo (aunque a veces IMDB te gatilla las ganas, pues casi siempre al final de la página de cierta película aparecen otras cinco que, *supuestamente*, comparten un cierto parentesco).

Sin ir más lejos, en el último Bafici me tocó un día que fue muy «programa doble». Compartí la experiencia con el crítico Héctor Soto. Primero vimos la entrañable e hilarante *Excursiones* de Ezequiel Acuña, para luego de unas pastas a la rápida en el Food Court de El Abasto, ingresar a ver *Old Joy* de Kelly Reichardt.

—Programa doble perfecto —me comentó Soto.

En la primera, dos amigos, que en teoría no tienen nada en común, conectan; en *Old Joy*, dos viejos amigos, con mucha conexión, desconectan y terminan haciendo cortocircuito.

Ahí capté que un programa doble perfecto no se compone de cintas primas o hermanas, sino también de opuestas o espejos.

Mismo tema, pero al revés.

O misma moral, diferente punto de vista.

Un amigo cinépata pasó un domingo de lluvia viendo un programa doble de «estadios en peligro». Partió con *Two-Minute Warning* de Larry Peerce, de 1976 (con Charlton Heston, John Cassavetes y Martin Balsam), para luego enchufarse *Black Sunday*, del año siguiente, a cargo de John Frankenheimer, con más dinero y un elenco nada despreciable: Robert Shaw, Bruce Dern, la excéntrica y subvalorada Marthe Keller (involvidable freaky en

Fedora de Billy Wilder), más el inmenso dirigible de la GoodYear. Supongo que ese programa doble de «estadios en peligro» fue perfecto.

Hay muchas maneras de programar y todas son válidas, supongo, en la medida en que no sean demasiado rebuscadas o los vasos conductores estén tan escondidos que el asunto se vuelva un tema académico.

Quizás —quizás, no sé— se podría abrir una sección en *El Amante* llamada «Programas dobles». Sobre todo ahora que la tecnología permite armar tu propio cine y programarlo como uno quiera.

Yo, por ahora, espero ver mi programa triple.

Dime qué piensas.

Te mando un abrazo.

Doble.

Primero, una declaración de principios:

Una vida crítica, para un cinéfilo, sobre todo para uno local, chileno, es algo parecido a un artículo de primera necesidad. Tal como su título lo indica, se trata de un libro crítico.

Vital.

Indispensable.

Es mucho más que una antología de críticas de cine de Héctor Soto. Es, de alguna manera, una biografía en clave, una extraña historia visual de Chile y de las últimas décadas y, algo no menor, la consolidación de una pluma, armada a partir de una voz literaria tan coherente como singular, irascible y encantadora, exasperante y asesina, malvada y generosa.

Tiempo atrás, en la Universidad Alberto Hurtado, que fue nuestro centro de operaciones en esta aventura, en una visita de paso, Soto nos vio a Christian Ramírez y a mí inundados en un mar de papeles secos y amarillentos. Nos preguntó por qué perdíamos el tiempo, por qué si queríamos hacer un libro de cine, y si teníamos la suerte de tener acceso a una editorial que nos apoyaba, nos fijábamos en un «crítico de cine». En el fondo, por qué gastar energía, tiempo, papel y dinero en recuperar y presentar a un crítico y no a un cineasta.

Se me ocurren tres razones.

Una: ¿por qué no?

Dos: porque lo queremos, lo admiramos y nos ha hecho sentir más emociones con sus escritos que muchos cineastas nacionales

que, no sé por qué, se han colado en el canon oficial.

Tres: porque creemos que un libro como este no es asunto de cinéfilos y aficionados, sino también material para alumnos de las escuelas de cine y, en general, para toda persona curiosa respecto al mundo y las películas que lo hacen más vivible y amable.

Por mucho que se rían de ellos o los miren en menos, los críticos de cine no son todos cineastas frustrados o máquinas de moler carne. Tienen algo que decir acerca de la vida y mucho más acerca del cine. En un país sin memoria o con una memoria selectiva, por decir lo menos, *Una vida crítica* también es un aporte para ayudar a entender qué tipo de cine se ha filmado acá, en el fin del mundo.

Truffaut dijo alguna vez que ningún joven se propone ser crítico de cine, pero luego de leer este libro, yo creo que más de algún lector querrá serlo. Y entenderá que, en un país como el nuestro, ser un buen crítico es más importante y necesario que ser un mal cineasta. Captará que mirar cine no es solo perder el tiempo o escapar, sino conectar con el mundo y que una película te obliga —siempre— a tomar una decisión, a tener una opinión y que esa respuesta, si es sincera, real, muchas veces te representa, te revela, te obliga a situarte a un lado de la calle.

Una vida crítica pretende, primero, preservar y ordenar y salvar la magnífica mirada y prosa de Soto y, luego, hacer más felices a los cinéfilos, gente sin duda intensa y obsesiva, pero no siempre estable. *Una vida crítica* es un regalo y un homenaje a don Héctor, cierto, pero es, siendo honestos, el libro que todo cinéfilo y fan de este singular crítico quiere tener.

Es el libro que Christian Ramírez y yo y tantos, tantos otros siempre necesitamos tener cerca, a nuestro lado, acaso en el velador, como una Biblia, como un libro sin fin al que siempre podríamos volver, una guía ideal para ver películas por las noches acompañados por un gran amigo que ama el cine, pero que también es capaz de odiarlo, al menos, para ser justos, al de «los chacales» que filman películas «sin ser cinéfilos».

Don Héctor es un cinéfilo y siempre lo será.

Y si hay una lección en ese libro es esta: escribe de lo que sabes, sí, pero escribe acerca de lo que te apasiona y no pienses en si llegas a herir a otro.

Al revés de la caricatura del comentarista de cine que actúa poco menos que como juez de tribunal, Soto no vino a esta vida a levantar o bajar su pulgar. No es un comentarista de viernes, ni un filtro que ayude a una pareja a planear su fin de semana. Ha sido un crítico curioso, atípico, y si este libro existe, quizás es porque su

carrera nunca ha sido tal. Nunca quiso vivir del cine ni menos tener poder. Sin duda, como todos, ha querido opinar, celebrar y enojarse en público, pero nunca fue el crítico estable-estrella de un diario mayor o canal de televisión. Soto ha ganado muy poco dinero escribiendo sobre cine y ha ejercido como abogado, redactor, periodista o editor para ganarse la vida y así poder ir al cine y escribir. Rara vez se lo ve en las «privadas», esas funciones exclusivas para periodistas, porque la crítica que él hace no tiene que aparecer necesariamente el día del estreno.

«Prefiero verlas con gente normal; ojalá en el centro».

Soto, además, es un crítico atípico en el sentido de que no vive por y para el cine. Su casa no es una colección fetichista de afiches o DVD. Le interesan mucho la política, los negocios y los libros. Devora novelas y ensayos. Por eso, ante el cliché del crítico como cineasta frustrado, creo que es más importante hablar del crítico frustrado o, sencillamente, del mal crítico, ese que bebe de IMDB o Metacritic, que cree que el mundo empieza en una estantería de videoclub y termina en un cúmulo de torrents. Eso no es un crítico, es un ventrílocuo.

Un crítico real es un espectador privilegiado.

Un hombre que ve películas para escribir, a su vez, sobre lo que vio.

Leo a don Héctor desde hace años, no tanto para saber si voy o no voy a ver tal o cual película, sino para discutir con él a través del papel. Es más: un filme que él deteste es, a veces, una cinta que vale la pena ver. Soto lleva cuarenta años escribiendo sobre la vida, la moral y la ética a partir del cine. De modo que, en rigor, no critica el cine, sino que comenta la vida.

Con ciertos críticos uno puede aprender más de cine que acaso viendo películas en DVD. Filmar no es solo elegir ángulos, montar o cumplir un plan de filmación. Dirigir no se limita a lograr que el set no sea un caos ni a tener al equipo contento. Se trata de enfrentar al mundo con una mirada propia. Tratar de captar momentos de verdad que permanezcan vivos.

Soto, a la larga, no cree en los rodajes ni el montaje ni en la magia ni en la histeria del set. Cree que las buenas películas son aquellas que nacen de algo profundo en el creador y que los errores nunca son técnicos, sino morales.

Tal como ha señalado Abelardo Castillo: «Cuando este crítico es muy agudo, muy informado, lo bastante artista él mismo como para captar por simpatía ciertos niveles no del todo racionales de un hecho estético; cuando además posee una visión del mundo que le

permitirá enjuiciar un libro sin olvidar que está cumpliendo una función cultural formativa y normativa, no creo que pueda objetársele nada, aunque se equivoque».

Sigo: hace cuatro décadas un chico de 17 años dejaba de colgar sus críticas de cine en el diario mural del colegio y comenzaba a publicarlas en *La Unión*, de Valparaíso, un diario de verdad. La aparición de *Una vida crítica* (una vida dedicada a criticar; una vida de alguien extremadamente inteligente y encantadoramente crítico; una vida llena de opiniones, sentencias y amistades leales) se puede leer entonces como una suerte de balance de alguien que quiere dejar de «perder el tiempo ganándose la vida» y desea ganar tiempo transformándose en un cinéfilo a tiempo completo.

Una última cosa: ¿por qué le decimos don Héctor a *don* Héctor? Larga historia, pero al final son los propios discípulos de Héctor Soto Gandarillas los que lo han bautizado como *don* Héctor. Dicen que yo fui el primero. Es probable. Era tal mi admiración y groupismo que, cuando por fin lo pude conocer, vía una tesis de cine, no pude menos que tratarlo de usted y, poco a poco, a medida que se fue convirtiendo en un mentor y en un amigo, la admiración por su forma de escribir, pensar, ver el mundo y, sobre todo, por lo gracioso y certero de sus llamadas telefónicas-cinematográficas, justificaban plenamente el *don*. Los «¿qué has visto?» han contribuido a que el *don* y el uso y abuso del *usted* no solo sea un tema de respeto sino, claro, de cariño.

Dicen que ningún niño confiesa que de grande desea ser crítico de cine. ¿Será así? Quizás en los años cincuenta, ¿pero hoy..? Esta sentencia la dijo, o dicen que la dijo François Truffaut, a modo de chiste. Es cierto: los niños tienden a responder ante la ineludible pregunta con fantasías de bombero o policía o médico o, aunque ya parece algo pasado de moda, astronauta; nunca crítico. La supuesta broma/leyenda de Truffaut surge, creo, con tirarle un poco de veneno a los críticos que —a veces y con razón— bombardearon algunas de sus cintas más débiles. Truffaut, claro, lanzó esta supuesta talla porque conocía el engranaje mental de un crítico; a diferencia de la mayor parte de los cineastas, él sí fue uno (y quizás uno de los grandes críticos de todos los tiempos), por lo que entendía que era más honesto, y acaso divertido, herirlos y molestarlos con una broma así, que lanzando la típica retórica trasnochada que establece y potencia la idea de que los críticos son seres dañados que supuran frustración al no poder dirigir, por lo

que terminan destrozando aquello que no pueden hacer. O, lo que es peor, intentando arreglar lo que ellos hubieran hecho mejor de haber sido consultados en primer lugar.

El director de *El niño salvaje* tenía claro que un ser dañado, digamos, un chico lastimado y lleno de abandono, un niño que se siente huérfano, aunque tenga a sus padres presentes, tenía futuro. Alguien, digamos, como Norman Babcock, el protagonista y alma de la cinta *ParaNorman*. Que un cinéfilo recalcitrante y compulsivo, que se refugia en el cine (o un crítico tan lúcido como sarcástico e incluso belicoso), perfectamente puede transformarse un día en director. No era intuición, era experiencia personal. El mejor ejemplo era él. *ParaNorman* quizás le hubiera gustado a Truffaut. Ahora que lo pienso: mal que mal, buena parte de su obra se centró en personajes algo desvalidos o levemente marginales, y tendía a colocar a muchos niños y jóvenes al centro de sus narraciones. Lo otro que Truffaut tenía más que procesado es que si ese supuesto cinéfilo o crítico acarreaba algo de frustración, eso tampoco era tema: la frustración, como la venganza («hagamos mejor cine que el de nuestros padre y enemigos», fue la consigna de la Nueva Ola), es capaz de gatillar los jugos creativos tanto o más que el más intenso de los enamoramientos o la obsesión —los fantasmas— más inquebrantables.

A estas alturas del nuevo siglo, la idea del crítico, o de aquel que critica (opina, bloguea, twitea), como un ser lleno de mala leche y frustración, parece poco viable. Los hay, sin duda. Muchos de ellos son denigrados a la categoría de trolls. Pero lo cierto es que la gente ya no asocia a los críticos con el gordito calvo de la serie animada *The Critic*. Para nada; capaz que al revés. Criticar se ha vuelto punk; es agresivo, energético, acaso erótico. Criticar es opinar calmado; criticar es pelar con causa y argumento; criticar es protestar, sí, pero intentar corregir el mundo (tu visión del mundo, al menos) y separar la paja del trigo, a los buenos de los malos, los póser de los honestos. Los críticos pueden ser tildados de muchas cosas (intensos, arbitrarios, binarios, talibanes), pero frustrados ya no sirve. La excepción ya no es la regla y al democratizarse cibernéticamente la posibilidad de opinar/criticar su ejercicio se ha vuelto más una opción (que parte como un hobby y acaso una vocación) que un puesto al que se llegó luego que otras puertas se cerraran. Además, ahora que la posibilidad de filmar o de crear existe (al menos la idea de que es posible, que está al alcance de la mano, que se puede si se quiere, aunque luego no lo vea nadie), el argumento ha perdido peso. O algo de peso. Es cierto: es más fácil

hacerlo, sí, pero eso no implica que se haga. Para nada. El que no quiere crear es por otros motivos: desde timidez a no tener nada que decir por miedo a enfrentarse a la crítica. Esto, a la larga, puede frustrar, pero la frustración —ojo— es un mal aliado a la hora de crear (pésimo y casi al nivel de la represión, el bloqueo y la autocensura); si algo está claro ahora que nada lo está, es que al opinar, al criticar, al escribir acerca de otros textos u obras, aquel que lo hace no está haciendo otra cosa que exponerse en público. Y eso no es poco porque, digan lo que digan, se presenten como se presenten, la gente ligada al cine (los cinéfilos y cinépatas, los críticos y los guionistas, los directores y actores y editores y hasta algunos productores) es gente tímida. Es gente que se siente cómoda estando a oscuras, a solas, mirando el mundo más que estando inmerso en él.

Todo esto lo pensé a la salida de *ParaNorman*, luego de lanzar en ese inmenso basurero negro mis anteojos 3D. Y mientras caminaba, me puse a pensar en la cara, y en los ojos, y en el pelo de Norman, el protagonista de esta cinta stop-motion del estudio indie Laika, y capté que seguían conmigo y que ciertos fragmentos de esta tan entrañable como irregular, tan honesta como recargada, película infantil (¿sí?, ¿es infantil o es una cinta hecha por adultos que recuerdan su etapa infantil?) me gatilló todo lo anterior: pensé en Truffaut, en su chiste acerca de los niños que no desean ser críticos, y pensé también que a veces echo de menos ser crítico, y me pregunto si es posible hacer cine y estar ligado al cine y seguir comentando y escribiendo de cine. (Supongo que sí; sí, por qué no, si al final alguien que filma no es más que un crítico con muchos discos duros llenos de torrents y una cámara con trípode). También pensé en que a veces dan ganas de escribir (con espacio, con tiempo, con arbitrariedad) acerca de algo que uno vio porque me lo recomendaron insistentemente como «la mejor cinta cinéfila en décadas». Eso me hizo superar mis prejuicios de ver películas infantiles y tener que colocarme esos malditos anteojos 3D y aceptar ver una cinta doblada y sin las voces de gente tan notable como Casey Affleck y la veterana Elaine Stritch. La vi en una función matinal, no había nadie en la sala, y mientras bajaba las innumerables escaleras automáticas, tabulé mentalmente en lo curioso (¿curioso?, ¿sí?) que existan tan pocas películas ligadas a la cinefilia, a la idea de querer ser crítico, a la posibilidad de crecer y transformarse en director de cine. Pensé, claro, en *Super 8* como una gran excepción, y por qué las que hay son malas o extraviadas o están siempre muy cercanas a personajes francamente patológicos y

tocados: *Peeping Tom*, por cierto, o *La rosa púrpura del Cairo* (¿el personaje de Mia Farrow es una cinéfila o una mujer sola sin horizontes?) y, sin duda, dos filmes difíciles de ver sobre distintos grados de demencia cinéfila: la festiva e irónica *Film Geek*, una cinta indie acerca de los videoclubs y de un geek que no ve otra salida que ver y ver y ver; y la insólita *Fade to Black* de Vernon Zimmerman, que en España se llamó *Fundido a negro*, pero que yo vi hace siglos, en el cine Rex, como *Confesiones de un sádico*. El título sudamericano lo decía todo: un cinéfilo es, en el fondo, un ser no solo disociado sino sicótico y asesino, y su manera de vivir su cinefilia es imitando asesinatos clásicos del cine (como lanzar a una anciana escalera abajo como lo hizo Richard Widmark en *Kiss of Death*) y engancharse con una chica extraviada que es una doble de Marilyn Monroe.

Vuelvo a Truffaut: en *Los 400 golpes*, Antoine Doinel, el niño-adolescente de 12 o 13 años siente que su vida se le viene abajo, que no tiene red, que nadie lo entiende o apoya. De hecho, eso es lo que le ocurre cuando termina encerrado en un reformatorio para delincuentes juveniles, lugar del cual huye para correr y correr y correr hasta alcanzar el mar, tal como lo hiciera, décadas después, el personaje de Rusty James en *La ley de la calle* de Coppola. En *Los 400 golpes*, Doinel se refugia en los cines de los barrios parisinos, en las funciones matinales, para no ir al colegio; se cuela por puertas traseras y no paga y se roba fotos y afiches, tal como lo hiciera el propio Truffaut. El personaje de Doinel, que seguiría apareciendo en películas a medida que el actor Jean-Pierre Léaud iba creciendo, no terminó transformándose en un director de cine o en un crítico o siquiera en un cinéfilo. Siempre me ha parecido curioso esto de que Doinel dejara de ser cinéfilo. ¿Se puede dejar de serlo? Sobre todo pensando en lo importante —en lo necesario— que era el cine para el personaje al comienzo de la saga y en años tan claves de su formación. Quizás a Truffaut le pareció, y con razón, que su álter ego fuera exactamente igual a él sería entre empalagoso, exhibicionista y reiterativo, y quiso darle un camino que fuera más cercano que idéntico; que Doinel fuera autobiográfico en su esencia, pero no necesariamente en su profesión. Tomó la decisión correcta. Por eso, quizás, cuando *La noche americana*, su cinta acerca de cómo se hace una película, casteó a Léaud como un actor y a sí mismo como un director. La razón de por qué Doinel se aleja del cine hace sentido si se piensa que la mayoría de la gente no es tan cinépata u obsesionada con el cine, por mucho que vaya al cine o vea muchas películas a la semana. Ver mucho no implica amar mucho, como

tampoco significa saber mucho o querer mucho o sentir que es una parte clave de tu existencia. La mayor parte de la gente ve cine para entretenerse; el cinéfilo ve películas para entenderse e intentar comunicarse con el mundo. En eso, el cine ha sido más digno que la literatura, donde la cantidad de libros acerca de escritores que escribieron, escriben, van a escribir o ya no pueden hacerlo, conforman una torre que supera la del Costanera Center. De hecho, hay más escritores que directores como protagonistas. Y si bien hay filmes notables acerca de Hollywood (*Sunset Boulevard*) o cómo se hizo una película (el llamado síndrome del making of, entre ellos la gran *Ed Wood*), muchas de estas cintas terminan pareciendo chistes para amigos.

¿Acaso la cinefilia no es filmable?

Capaz. Tal como hay muchas cintas acerca de escritores en problemas o con problemas de cualquier orden, quizás solo *Barton Fink* y, quizás, *El resplandor* y algunas otras cintas basadas en libros de Stephen King, captan lo que implica escribir. Porque escribir es, en rigor, algo no solo aburrido y neurótico y solitario, es casi infilmable. La acción es toda interna; mientras más movimiento interno hay, menos sucede en el exterior. Una silla, un teclado. A lo más, en un buen día, puede haber mucho sonido de un alguien tipeando. Quizás por lo mismo es extremadamente difícil filmar la esencia de un cinéfilo. ¿Mostrarlo mirando una pantalla? ¿Cuántas veces? ¿Pasarse inmerso en www.imdb.com o, antes, subrayando el libro de Leonard Maltin? Quizás una historia de cinefilia que pudiera resultar sería la de una amistad, pero ahí el grado más intenso de la cinefilia ya ha disminuido porque —se sabe— la etapa más gloriosa, y quizás patológica de la cinefilia, se vive a solas. Y eso, claro, cuesta filmarlo.

Tarantino, acaso el cineasta más cinéfilo de todos, salpica de trivia y citas sus películas, y *Death Proof* es acerca de gente que hace cine, pero diría que no es una cinta cinéfila. Donde hay más cinefilia, quizás, es en *Inglorious Bastards*, pero eso tiene más que ver con tener un cine y proyectar películas y, claro, con nazis y guerra. *Cinema Paradiso*, una de las cintas que me parecen más repelentes y empalagosas (y que curiosamente tiende a ser fetichizada por cineastas que no saben de cine y no ven cine), no solo es mal cine, es una cinta tramposa, que juega a la nostalgia y que desea celebrar al cine como templo, donde la gente se junta y reúne a otros. *Cinema Paradiso* gusta mucho a gente que iba al cine como panorama; y acepto que quizás la odio más de lo que se merece. Pero una cosa es cierta: no es una película acerca de la

cinefilia. Para nada.

Un filme que parece ser cinéfilo es *Los soñadores* de Bertolucci, acerca de un joven americano que se pasa en la célebre Cinemateca parisina justo para mayo del 68, pero pronto conoce a una pareja de hermanos que les gusta darse tinas juntos y tienen un lazo incestuoso en un departamento alucinante, y Michael Pitt termina por dejar de ver películas, para convertirse en uno de los vértices del triángulo, junto a los hermanos conformados por el narciso Louis Garrel y la desinhibida Eva Green. La cinta se lubrica y se vuelve ardiente, pero toda la pasión cinéfila se disipa. La pasión en vivo, y por dos, al parecer es más poderosa que estar sentado solo en una butaca de un cine semivacío.

Antes de que apareciera *ParaNorman* se estrenó sin mucho ruido o aceptación un filme que siempre me ha gustado mucho y que es casi imposible encontrar: la cinta, de 1980, se llama *Willie and Phil* y es de Paul Mazursky y parte en un cine-arte donde dos tipos, cada uno por su lado, están viendo una cinta de Truffaut: *Jules et Jim*. A la salida del cine comentan la película y se hacen amigos. No amigos cinéfilos, pero amigos. Al poco rato conocen a una chica y se arma un triángulo que emula el de la cinta de Truffaut. Si bien el filme no es acerca de la personalidad o de aquello que hace palpitar a un cinéfilo, sí es una de las pocas cintas que deja claro cómo el cine puede alterar, modificar e incluso legitimar una experiencia: en este caso, una relación entre tres. Lo que le sucede tanto a Willie como a Phil es un sueño cinéfilo: vivir lo que vieron, llevar a cabo y concretar una película que los marcó. De ahí la famosa frase que, aún hoy, significa inaudito o fuera de serie o fantástico: *de película.*

Willie y Phil terminan viviendo una película y no cualquiera: le dan cuerpo y alma a su película favorita. Y eso es lo que le sucede a Norman en *ParaNorman*: llega a convertirse en héroe del tipo de películas de terror al que es adicto. Pero esto es lo que menos me interesó del filme, por cierto. Hay algo sobrecargado con tanto monstruo y zombi, y la aventura, necesariamente infantil, tiende a acercarse peligrosamente a las aventuras de Scooby Doo. Pero una cinta no es solo su trama: es su tono, es su moral, es su personaje. Y es todo lo que no muestra, todo lo que abarca, todo lo que existió antes de que la historia comenzara.

ParaNorman es una cinta llena de referencias pop y cinéfilas (de una cinefilia muy particular: la de los seguidores del terror, de las cintas B, *slasher*, de la moral VHS), es una de las pocas cintas que recuerdo donde el protagonista es absoluta y devotamente cinéfilo y su destino y su personalidad están marcados por esa pasión.

Grande, bien, por fin. Si *ParaNorman* vuela y se alza como película con uno de los personajes más cinéfilos de la historia del cine, es gracias a Norman y a pequeños momentos y detalles reveladores. La cinta no es cinéfila por la aventura que vive su protagonista, sino por su héroe y por la manera como ese cine lo ha moldeado, salvado, apañado y, algo no menor, por la manera como ese cine lo ha hecho entender y vivir con el miedo.

Como personaje, Norman es un cinéfilo puro: tiene las orejas como las de Topo Gigio, unos ojos tristes, que se han cansado tanto de ver demasiado como de llorar a escondidas; y unas mechas tiesas que se disparan verticalmente, casi como si hubiera gritado de susto, y ese susto nunca hubiese terminado de irse del todo. Su pelo claramente delata su estado mental y quizás sea el mejor «peinado como metáfora» desde las enredadas mechas de River Phoenix en *My Own Private Idaho*.

Norman no es normal. O mejor dicho: no es igual a todos. Es, por cierto, un cinéfilo que no para de ver cintas sangrientas de terror y gore y, lo que es más importante, ve y convive con los muertos. El chico, que intenta ser invisible en la sociedad (para que no lo molesten), y que desea ser tomado en cuenta por su padre que no lo ve, es capaz de ver lo invisible: los muertos. No todos los muertos, en rigor, sino aquellos que se fueron sin terminar algo, sin dejarlo cerrado y acabado. Norman es, como insisten sus compañeros del colegio que le hacen un constante bullying, un freak. Así es como le dicen, como rayan su locker: *I'm a freak*. O, para citar a Radiohead, *I'm a creep*. Creep da paso a «creepy» (repelente, baboso, inasible, inclasificable), que es el ingrediente clave para que una cinta de terror funcione: que lo creepy y lo freak den paso al gore y al terror puro. Norman acepta este sobrenombre hiriente, lo asume y lo entiende. Entre otras cosas porque, de alguna manera, sabe que es cierto: él tiene la capacidad de ver a los muertos, cierto, pero lo que no es capaz de soportar es la monstruosidad de su pueblo chico y la idea de no sentirse seguro en casa. Sensible, vulnerable, flaco y escindido, este niño (y eso es lo que más impacta de esta cinta: que es un niño, no un adolescente) no se lleva bien con el mundo ni con los vivos ni con sí mismo, pero a cambio debe lidiar con los muertos. Cuando conoce a un gordito que ha enterrado a un perro muerto y le propone que sean amigos, Norman dice que prefiere estar solo. «Estemos solos juntos», le responde el nuevo amigo que entiende que poco es mejor que nada.

ParaNorman es un gran título, pues es un juego con *paranormal*, la palabra utilizada para designar fenómenos inexplicables y

conexiones con el más allá. Más-Allá-De-Lo-Normal. Raro. Freak. Creep. Dañado. Otro. En efecto, Norman, que es un cinéfilo preadolescente (es cosa de ver su pieza, sus zapatillas de levantarse, su colección de películas) y acaso un crítico de cine en ciernes, ve, habla y se conecta con los muertos. Al no tener amigos, su compañía son la tele y los VHS de películas B y su abuela muerta. Su pieza es un templo al gore de alguien que, de tan miedoso y frágil, ha optado por vivir rodeado de aquello que lo aterra, para poder enfrentarlo o, para no olvidar lo que quizás le pasó.

La cinta rápidamente deja de concentrarse en Norman como un ser particular (notable la corta secuencia cuando se lava los dientes), que camina solo por las calles y mira a los muertos y tal vez piensa que es mejor realmente ser invisible para los demás, para dar paso a la aventura: una maldición de una bruja, una invasión de zombies y, quizás el mayor terror de todos: que los humanos se vuelvan los verdaderos monstruos, los que realmente son capaces de dañar y herir y aterrar.

Puede que esté hilando fino. Sin duda. *ParaNorman* no es la mejor cinta en años, aunque para ser una película animada supuestamente para niños (en rigor, de stop motion, que puede ser aún bello y en este caso lo es), vaya que entiende algunas cosas no dichas que están en el aire, y vaya que los realizadores son capaces, tal como uno, de sintonizar con Norman. Viéndola me acordé, claro, del primer Tim Burton, de cómo era capaz de acoger y entender a los freaks (*El joven manos de tijeras*) antes de transformarse no solo en un software emo y rebuscado, sino en un director que pareciera deleitarse y acaso incluso reírse o al menos explotar y no darle tregua a los freaks que antes quiso tanto (ver *Sombras tenebrosas*).

El debut de Chris Butler, de la mano del más experto Sam Fell, está plagado de tantos zombies, sesos y referencias pop que se sienten muy personales. Butler claramente quiere y conecta con Norman. Es probable que el filme asuste a los niños pequeños (lo que está bien: ¿el cine acaso no es para aterrorizar? ¿No fue eso lo que hizo Disney al principio?) y tal vez sea —sí, lo es— demasiado infantil para los mayores, pero sin duda se alza como una de las pocas cintas donde se explora al cinéfilo como niño o, volviendo a Truffaut, como a un niño que quizás quiere ser crítico. Dan ganas de que Butler y Fell agarren a Norman y lo hagan crecer, tal como Doinel. Porque, después de todo, el final feliz que plantea la cinta no lo es tanto. Norman sigue en ese pueblo, Norman sigue viendo películas, Norman sigue en esa casa, Norman va a crecer desbalanceado. ¿Es normal ver tantas películas y de ese tipo? La

cinta no lo dice pero, por otro lado, lo grita: ¿en qué se convertirá Norman? ¿Logrará llegar a ser director de cine? ¿Se calmará su cinefilia? ¿Aplacará a sus monstruos y demonios? Si bien el filme indaga en cómo el terror transforma a los débiles en malos (y sugiere que el miedo es parte esencial de todo ser humano), lo cierto es que también deja ver que el vivir preso del pánico acaba por maldecirte.

La película termina con la idea de que es necesario perdonar a los que te dañaron o hirieron, que es clave no dejar que los malos te ganen, lo que quizás sea lo correcto —no es una mala idea—, pero no por eso es algo fácil. El daño sigue, aunque tengas la experiencia de haber salvado al pueblo, de haber sido un héroe por un rato. Ahí está el pelo de Norman: sigue gritando, sigue asustado, desvalido, medio a la deriva, medio perdido. Por mucho que intente dominarlo, no hay caso: el pelo vuelve a dispararse. Hay fantasmas que nunca te dejarán solo.

un aterrizaje
un encuentro
un despegue

2 HORAS

PABLO CERDA / JOSÉ PABLO GÓMEZ

GUION / Alberto Fuguet
PRODUCCION / Alberto Fuguet - Pablo Cerda - Philipa Pain
PRODUCCION GENERAL / Margarita Ortega
DIRECCION DE FOTOGRAFIA / Jorge González
MONTAJE / Javier Ugarte Toledo
PRODUCTORES ASOCIADOS / Alejandro Alaluf / Javier Ugarte
ASISTENTE DE DIRECCION / Camilo Becerra
SONIDO DIRECTO / Sebastián Navarro
MUSICA ORIGINAL Y MEZCLA / Cristián Heyne
DIRECCION / Alberto Fuguet

SELECCIÓN OFICIAL
IFF ROTTERDAM
2001

www.cinepata.com

Llanto y liminalidad en aeropuertos: el making of de *2 horas*

Conferencia leída en la Universidad de Cambridge, UK

Escribo esto en un aeropuerto.

¿Se puede llorar en un aeropuerto?

¿Hay vida real, vida interior, sentimientos y desgarros en los llamados no-lugares?

Sí.

He pasado bastante tiempo en aeropuertos. Además, me gustan. Me gustan físicamente, estéticamente, y me gustan por lo que significan: frontera, orilla, tierra de nadie, el comienzo de un viaje, el fin de una aventura. Ingresar a un aeropuerto es como abrir un libro; volver al aeropuerto inicial es volver a casa y, sobre todo, tener un cuento que contar.

He escrito en aeropuertos y he escrito acerca de aeropuertos.

Incluso quiero escribir una novela que se llama *Aeropuertos*.

Mis personajes, supongo, se desplazan.

No creo que eso sea algo necesariamente malo.

Más de esto luego.

El guión de *2 horas* lo escribí —en parte— en el aeropuerto de Panamá esperando un vuelo Copa a Cali, donde iba a investigar la vida de Andrés Caicedo, Mr. McOndoliminal «himself». Me tocó una larga espera ahí y me puse a escribir tomando «tintos», que son cafés, no cortos de vino tinto. El cortometraje se me ocurrió después de releer el cuento *Reunión*, de John Cheever, en un vuelo a Buenos Aires un par de semanas antes. Esperando ese avión, en SCL, el aeropuerto de Santiago, empecé a jugar con mi nueva cámara digital, que fue la cámara con la que, al final, rodé el corto (ahí también descubrí que se podía filmar con una cámara; filmar un corto o un largo, no solo paisajes o policías apaleando estudiantes. Ese momento —creo— fue el instante cuando llegó a mi vida y me salvó el llamado cine-garage, el cine-como-literatura, el cine que no necesita ni de dinero ni de permiso; el cine que no intenta lucrar ni estar ligado a la «industria»). Jugando con mi cámara tomé fotos a

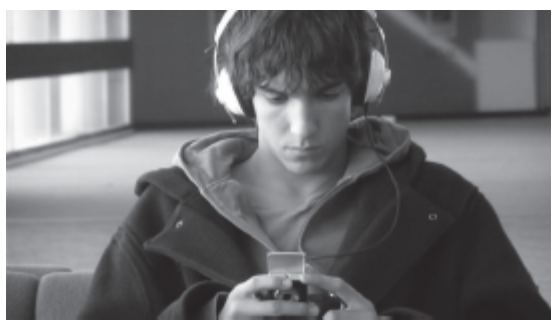
mucha gente (monjas durmiendo, chicos con rasgos incas con iPods, daneses con gorros bolivianos y chalecos chilotes, ejecutivos con BlackBerry). Una de las fotos que más me gustó estaba levemente fuera de foco: era de un chico de unos 17, con polera verde agua que estaba esperando un vuelo prácticamente escondido debajo o entremedio de dos inmensos fonos de alto nivel y escribía algo que me pareció era una lista de todo aquello que le había salido mal.

¿Adónde iba?

¿Vacaciones, un encuentro, estudios?

No se veía muy contento, pero claramente no era el lugar (o no-lugar) lo que lo tenía así; al revés, pensé, aquí, en el anonimato, podía ser él o conectar consigo mismo.

La primera imagen que se me vino a la mente a la hora de planear mi corto fue reproducir esa imagen y, de paso, darle un pasado y un futuro a ese momento. ¿Por qué ese chico estaba en ese aeropuerto?



Rodé el corto dos meses después, en marzo de 2008.

Cinco días antes de rodar, un ciudadano alemán aterrizó en un Lufthansa después de un viaje eterno desde Frankfurt. Cruzó al recién inagurado Holiday Inn del aeropuerto de Santiago.

El hotel está exactamente enfrente de la terminal.

No cerca, no cercano, *enfrente*.

A metros.

¿Cincuenta metros?

Menos.

Algunos arquitectos sostienen que es una aberración, que lo primero que ven los pasajeros que salen de la aduana e ingresan al territorio nacional es un hotel genérico.

A mí, en lo personal, me gusta estéticamente.

Aunque, sí, podría estar más lejos.

El hotel ahora tapa la vista al estacionamiento.

Yo pienso: lo último que la gente ve de Chile es un mall.

El aeropuerto SCL a través de una cámara se ve mejor de lo que es. Tiene un techo levemente curvo que se ve bien. Tiene mucha luz y funciona. Parece un mall, lo que tampoco me parece tan mal, puesto que ahora todo, casi, parece un mall: desde los museos, universidades y palacios de justicia hasta los teatros de ópera.

Y aquí me adelanto un poco: la diferencia es que a mí no me resulta tan malo que sea similar a un mall o que Chile sea un mall. Entre otras cosas, porque no lo es. Eso es una reducción. Chile y su gobierno socialista pueden ser campeones del neoliberalismo, pero el país, por mucho que insistan los críticos, no es un mall.

En todo caso, yo vivo en ese mall. Y escribo de él.

No ando buscando las escenografías pintorescas que más me convengan.

Trato de no opinar, sino mostrar, aunque, supongo, uno siempre opina.

Sigo:

El ciudadano alemán, de unos 45 años, se registró en el Holiday Inn SCL en una habitación con una impresionante vista a los estacionamientos. El tipo se duchó y quizás miró algo de televisión local. Luego, abrió la ventana y saltó seis pisos. Se mató. En territorio ajeno. Al final del mundo, lejos, en un Holiday Inn que es bastante más bonito y arquitectónicamente audaz que los típicos Holiday Inn.

El alemán no conoció la Plaza de Armas, el palacio de La Moneda que fue bombardeado, nada.

Quería matarse en otra parte.

En un no-lugar.

Eligió el aeropuerto de Santiago.

Creo que fue una buena elección.

Agregué la historia del alemán al corto.

Creo que funciona.

Edité el corto y este hace poco quedó —milagrosamente— seleccionado para el Festival de Rotterdam del año siguiente. Otros festivales, como el Palm Springs de California, lo rechazaron por «ser poco representativo del cine latino».

McOndo de nuevo, pero ahora audiovisualmente.

Quizás sea verdad eso de que *it happens first in books*.

La literatura, post Bolaño, puede ser lo que quieras. Dios, ya hay ciencia ficción latinoamericana. Dios, Edmundo Paz Soldán escribe novelas que parecen «traducidas», donde no aparece ni un boliviano. Pero la imagen es más fuerte. En el cine, América Latina enfoca los lugares, lugares con pasado, con historia. *Ciudad de Dios*,

sin ir más lejos. El lugar donde está no es el paraíso. Lugares que no tienen más de 80 años, 150 máximo, pero eso da lo mismo. Existe una estética latinoamericana, una arquitectura latinoamericana que tiene estética, ética y legitimidad: el mercado, la iglesia, la plaza, la casa de dos patios, la hacienda, la villa-miseria, el pueblito insignificante perdido en medio de la nada, la cantina, el burdel.

Babel es un buen ejemplo: Marruecos y México son premodernos; Estados Unidos, moderno; Japón es, bueno, supramoderno. Japón es *Blade Runner*. Japón es un no-lugar. Un lugar donde la gente es infeliz. En los otros países los ciudadanos son más bien pobres, explotados, pero tienen un lugar «real», auténtico, que los protege. La empleada doméstica baila en México, está con los suyos; los chicos marroquíes cometen errores, pero no están solos.

En Japón todos están solos.

Soledad es sinónimo de no-lugar.

Y la gente sola sufre.

Una digresión: qué es historia, qué es tiempo en un sitio donde todo ha ocurrido ayer.

En 2005 filmé otro corto, *Las hormigas asesinas*, en un hotel llamado City. El hotel era considerado clásico, con onda, con historia, decadente. Era decadente. Estaba viejo, abandonado, casi nadie alojaba en él. El hotel City data de 1939. Se cerró el año 2008.

No lo van a tirar para hacer una torre porque es considerado monumento nacional.

Hace poco filmé un borrador en el mismo hotel. Ahora tenía una suerte de glamour postindustrial. No sé si será bueno mi nuevo largo, pero no le tiene miedo a los no-lugares ni a la soledad. El tipo es un diseñador gráfico al que le gusta andar en bicicleta de noche.

En *Velódromo* la soledad es una opción, no es un castigo o un efecto colateral de un mundo enajenado.

Un hotel —dicen— es un no-lugar, pero ¿qué es un hotel que es un monumento, que no alcanzó a cumplir 70 años de vida y que

ahora es una ruina?

¿Un no-lugar que ya no es de tránsito y que no es más que historia que se vuelve un lugar?

Sigo:

Mientras editaba el corto, con el guión en la mesa de montaje manchado de café y de la transpiración de los tarros de Coca-Cola Zero, se me ocurrió escribir un cuento inspirado en las imágenes y en el guión. Siempre es al revés: un cuento o novela se adapta para el cine. Iba a adaptar un corto como pieza literaria. El cuento terminó bautizado como Ravotril, como el tranquilizante de Roche, una marca tan latinoamericana como Nestlé. El cuento, que tiene algo de final, será sin duda el final de esta novela llamada *Aeropuertos*.

Cuando uno tiene un final, es más fácil confiar en un comienzo.

Fast forward: me invitan de UCLA a dictar un curso llamado «Latinoamérica siglo XXI». En el curso de graduados, sin embargo, aprendo ciertas palabras que no conocía y que se empiezan a usar cuando hablan de autores como Puig, Vargas Llosa, Zambra y Piglia.

Ahí, en UCLA, aprendo que a mí me interesan los no-lugares, la liminalidad, lo fronterizo.

No lo sabía.

Me citan nombres: Marc Augé, Michel de Certeau.

Me pasan unos trabajos y entiendo poco.

Alguien me dice que no solo me interesan, sino que de eso escribo.

Y filmo.

Muestro *2 horas* en un corte primitivo.

Una alumna me dice: «Eso es tan no-lugar».

Fast forward: regreso a Santiago y ahora algo sé de no-lugares.

Saqué libros, compré otros, googleé, fotocopié.

Le pido al diario donde colaboro que me envíe a la misma

habitación en la que saltó el alemán. Me dan dos noches en el Holiday Inn del aeropuerto de Santiago.

La idea es no salir de la terminal, pero no dormir en la terminal como en *The Terminal* de Spielberg.

La idea es pasar dos días en un no-lugar y, supongo, no existir.

Mi editora me dice, en broma, que si salto por la ventana y me mato, no me pagarán el viático.

Cosas que hice en el Holiday Inn de SCL: escribí, leí, nadé, vi dos películas en el computador, cené con un amigo que estaba en problemas y me fue a ver en un bus rodeado de viajeros. La segunda noche una chica inglesa me preguntó si podía cenar conmigo. Iberia la tenía en ese hotel un día entero: partía a las 6 a.m. del día siguiente. Me contó de sus peregrinajes por Machu Picchu. Le pregunté por Lima. Me dijo que no le gustó, le pareció poco peruano. Le pregunté si vio el casino con la Estatua de la Libertad a la entrada de la ciudad, viniendo del aeropuerto, por la avenida La Marina.

—Oh, I know. Isn't that tacky, so kitsch.

—Huachafo —le dije.

—What?

—It's a very Peruvian take on kitsch.

—Still it's sort of sad. Cuzco is much more authentic.

—What did you think about Santiago?

—I thought it was not very Latinamerican looking. I was actually disappointed.

Lo otro que hice en el hotel fue leer —con un marcador— *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (1995).

Entendí poco, pero no me maté.

O quizás entendí suficiente.

Entendí esto: los no-lugares son sitios estériles, falsos, tristes.

No existen.

Pienso: antes fue el realismo mágico; ahora quizás toca legitimar

los no-lugares.

¿Por qué?

Porque, de alguna manera, tomando literalmente los conceptos de Augé, América Latina *entera* podría ser considerada un no-lugar.

¿Tiene pasado? Poco.

¿Es original? Poco.

Repetitivo, en tránsito, en eterno cambio.

Hasta uno podría decir que sus habitantes siempre están de paso: intentando cruzar fronteras, huyendo del «corralito», buscando exilio y solidaridad.

No-lugar.

Qué concepto.

No-lugar: «Término acuñado por Marc Augé con la finalidad de describir aquellos espacios que, creados por la supermodernidad, transmutan su tránsito perpetuo en memoria difuminada, en identidades inacabadas».

¿Yaaa?

«Palimpsestos tridimensionales representados por cadenas hoteleras, aeropuertos, carreteras, parques de diversiones. Palimpsestos de lo irrepresentable, narcisístico, del espacio satelital que hace posible el potencial de lectura de estas palabras».

Creo que se está exagerando. Puede ser.

Pero lo que me interesa proponer es que vida humana, emociones humanas, pueden existir en no-lugares.

Volvamos al aeropuerto.

Muchos quizás pasaron por uno y confiaron en uno y quizás durmieron en uno para estar acá, ahora, en Cambridge, Inglaterra. Por lo que entendí, pasaron de un lugar (su casa) a un no-lugar (aeropuerto), a este lugar (una universidad en cuyo logo dice «800 years»). Yo estuve más de cinco horas en Guarulhos, en el medio de São Paulo, comiendo over-priced brazilian food (pão de queijo, Brahma Guaraná), escribiendo una columna, tratando de quedarme dormido y, a la vez, de no quedarme dormido mirando un par de capítulos de *The Office* descargados ilegalmente vía The Pirate Bay.

Tengo serias dudas de si un aeropuerto es un no-lugar.

Es cierto: todo en un aeropuerto está algo subrayado, todo parece levemente más limpio, más frío, más «liminal». Supuestamente todo es duty free, pero cada vez hay más viajeros que claramente no usan Prada. El aeropuerto es, quizás, de todos los

no-lugares, aquel que más dardos recibe de aquellos que han iniciado la batalla contra la supermodernidad como parte del eje del mal.

Yo diría que quizás es el eje de lo genérico, del jet lag como filosofía de vida, donde la fusión de acentos supera el sonido monocorde y mediocre del Muzak.

Y, a lo mejor, es el eje del mal.

Lo dudo.

Pero es el mundo que habito y del que escribo y filmo.

No es que pase en aeropuertos. Pero si el Starbucks al que voy es un no-lugar y las farmacias Fasa son todas iguales, y los shopping y el metro con wi-fi gratis que hay en Santiago, y los supermercados y los multicines son todos no-lugares, entonces sí, vivo o paso mucho tiempo en lugares que otros consideran que no existen o son de segunda clase.

¿Qué soy yo entonces?

¿No existo?

¿No merezco existir?

¿O soy, digamos, un ciudadano de segunda clase?

¿Puede existir humanidad, historias humanas, en no-lugares?

Mi impresión es que sí.

Googleo y encuentro un ataque frontal contra los no-lugares, lleno de pies de página que, curiosamente, no tiene autor, lo que me parece bien porque los clichés, como los rumores y el grafiti, son de todos y de nadie.

The Airport as Non-Place: An Experience of Supermodernity.

Es parte de un sitio llamado invisiblecity.org.

Supongo que los no-lugares son invisibles pero, según mi experiencia, no solo no lo son, sino que uno ve cosas que no siempre ve; uno ve incluso lo que es invisible: emociones, estados de ánimo, dudas. Para mí, invisible es algo que no existe.

Guarulhos existe.

Heathrow también.

Tal como en una mala telenovela, los ataques intelectuales y antropológicos hacia los «puertos aéreos» o «estaciones de buses para gente con más dinero y pasaportes» usan como base y acto de fe la palabra *dislocation* que —creo— se traduce como dislocación, aunque no conozco a nadie que realmente la use.

¿Disociación?

Da lo mismo.

Cuando una palabra en castellano tiene locura en su ADN, es negativa.

Otra cosa: ¿por qué puertos como Valparaíso o Lisboa existen (son lugares) y los puertos aéreos no?

Y es que por ahí es donde esta tesis de Marc muestra algunas fisuras.

No cuenta con la capacidad de la gente, sobre todo de los latinoamericanos, de apropiarse y alterarlo todo.

El puerto en las ciudades-puerto era parte de la ciudad; hoy son territorios liminales, de nadie, al que no cualquiera tiene acceso. Pero no por eso no siguen influyendo o alterando el tejido social de la ciudad. Ni el puerto de Guayaquil ni el de Buenos Aires son parte real, integrada, de la ciudad. Lo mismo sucede con San Antonio o San Francisco. Lo fueron. El bar más famoso, más típico, con las mejores prostitutas de Valparaíso se llamaba American Bar. Luego, estaba el Liverpool, en pleno barrio rojo. El Cinzano es el night club donde llevan a los turistas a escuchar tango. El tango en Valparaíso, como en Medellín, es considerado «típico».

Auténtico.

Aun así, Medellín y Valparaíso son más lugares que los aeropuertos o los barrios suburbanos o los barrios nuevos.

Un puerto, por lo tanto, es real; es un lugar.

Un aeropuerto, en cambio, es un no-lugar.

Ok, veamos.

Es cierto: nadie va al aeropuerto a vivir.

Pero hay gente que va al aeropuerto a reuniones y a suicidarse. Las dos comedias más exitosas de la primavera norteamericana transcurren en un mall. Y *Superbad*, acaso una de las cintas más sentidas y a la vez vulgares en años, terminaba en un mall.

Los museos, curiosamente, ahora son lugares para que Ben Stiller los haga tira o Tom Hanks encuentre cadáveres (nada menos que el Louvre).

Hay gente que va al aeropuerto a recoger gente que no ha visto en años y a despedir a personas que quizás no vuelvan a ver físicamente por mucho tiempo.

Gente muere en salas de espera, gente decide terminar romances en escaleras automáticas buscando la terminal 5.

Respecto a la intimidad, no entiendo a qué se refiere. ¿Sexo? Se puede tener sexo en un aeropuerto, con alguien o solo. Créanme. Se puede escribir, leer, mirar, escuchar, conversar. Sin duda es un lugar de transición, pero también es un lugar que se puede aprehender, hacer propio.

Curioso: un aeropuerto sería un no-lugar, pero una terminal de buses latinoamericana, ¿lo sería?

Si una de las cosas que molesta de los no-lugares es que son repetitivos e iguales, entonces estamos en serios problemas al enfrentar los llamados «lugares». ¿Acaso no son casi todos iguales? Las piezas de los Marriot son iguales, cierto. Pero ¿no es verdad también que casi todas las casas, sean del sector social que sean, se tienden a parecer?

Casi todas tienen, como centro vital, el televisor frente al comedor.

Miro los edificios nuevos, los departamentos piloto.

Luego me toca conocer a la gente que vive en ellos y su decoración es casi idéntica.

Quizás lo único realmente personal que tienen es el aroma de cada uno de los habitantes.

El padre de mi corto y de mi cuento vive en un no-lugar, maneja un no-vehículo y se viste de un modo no-vestido.

Hace un año y algo un grupo llamado Teleradio Donoso se me acercó para que les hiciera un videoclip de un tema de ellos titulado *Máquinas*. El líder del grupo sentía que todos entendían el tema al revés: no eran las máquinas las malas. La canción no era una crítica al siglo XXI y sus máquinas, sino a las taras y trancas —las *máquinas* — que nos dejan solos. Lo curioso —lo que me gustó del tema— era que no es acerca de una soledad que mata, no era sobre matarse o el abandono: era acerca de estar cómodo en no-lugares y asumir tanto tu liminalidad como tu soledad.

No quiero seguir con el aeropuerto, pero sí cuestionar la idea de que el no-lugar, los lugares donde yo transito y donde transitan mis personajes, son más que sitios de tránsito.

Piénsenlo: ¿acaso un departamento pequeño de un edificio anónimo de cualquier ciudad latinoamérica no es, en efecto, un sitio de tránsito? ¿Un lugar donde se está unas horas, casi todas durmiendo?

¿Dormir no es un estado de tránsito?

Los filmes de Martín Rejtman y Ezequiel Acuña, por ejemplo, hacen de esos no-lugares sitios entrañables e inolvidables.

«A non-place, as Augé describes it, is not relational, historical or concerned with identity».

Disculpen: la identidad se puede adquirir y fortalecer en los no-lugares.

Mi impresión es que es justamente en espacios como estos donde es más posible determinar quién es quién y donde todos tratan de llevar consigo sus vidas, sus pasados, sus historias.

Quizás he llegado tarde al término no-lugar, quizás ya está siendo cuestionado o, al menos, no temido.

Sé de muchos que creen, viven y practican la liminalidad: eso de ser y no ser, de estar ahí, al medio, en la frontera.

Bienvenidos. Somos muchos los que estamos y no estamos.

No he venido hasta aquí para atacar o deconstruir el término no-lugar.

Me interesa más lo que algunos llaman *apropiar* o, mejor, *acampar*.

De campamento.

Es ahí donde me encuentro como persona y como creador.

No es que quiera vivir en un no-lugar, pero no me asustan porque me son en extremo familiares desde hace años. Creo que puede haber —*tiene* que haber— una narrativa que no solo se haga cargo de esos lugares como telón de fondo, sino que sea el fondo. En estos no-lugares «existimos».

De a poco, por lo que he investigado, están surgiendo voces que, a partir de la teoría fundacional de Augé, exploran hasta qué punto esto es tan así. Kazys Varnelis y Anne Friedberg escribieron un ensayo que me gustó llamado *Networked Place*, donde se centran más en los Starbucks que en los aeropuertos.

«In Starbucks people congregate not so much to communicate

with one another. Rather they use it as a comfortable semi-public base from which they keep in touch with their personal friends or collegues».

Los Starbucks, o cafés por el estilo, le ofrecen a la clase *digital y móvil* un refugio de la locura de la ciudad, un sitio de introspección, donde el lugar no está construido para ligar o alternar (el bar, el pub, la taberna), sino para estar solo pero junto a otros para hacer algo introspectivo: leer, escribir.

Así, los temidos y despreciados Starbucks son cafés que, a pesar de todo el aroma, funcionan más como bibliotecas o universidades. Es lo que algunos denominan «the personalization of urban places».

La apropiación.

La actitud de acampar.

Llevar tu mundo personal a uno público por un rato.

O quizás un buen rato.

Es probable que los no-lugares puedan ser tóxicos o dañinos para la salud. Pero todas estas palabras que parecen simpáticas y tienen algo de marca registrada (no-lugar, *that's catchy*) me asustan.

Creo que el mensaje subliminal es que, a la larga, este estado de las cosas es el incorrecto. Sobre todo en América Latina, donde seguimos viendo todo en forma binaria.

Liminal: *sin patria, desclasado, amoral.*
Fronterizo: *alienado, border.*
Bastardo: *mestizo.*
No-lugar: *gringada.*

Quizás mi vida es una no-vida.

Soy fronterizo, tengo dos idiomas, dos culturas, pero mi impresión es que no soy el único así en América Latina.

Durante un tiempo cometí el error de, sin que nadie me preguntara, alzar la voz contra el realismo mágico e izar la bandera de McOndo. Ahora me topo con el tsunami de los no-lugares, la supermodernidad, la liminalidad.

Alguien me dice que no sea paranoico, que no es así.

Pero lo siento parecido: las voces de siempre se alzan contra los malls, la TV por cable, la intromisión del inglés, la tecnología.

Los enemigos del futuro.

Un amigo me confiesa que recién ahora se atreve a escribir de su no-vida y no de la vida de los otros, de aquellos que no conoce.

Yo siempre he escrito de mi mundo.

De mi no-mundo.

Desde el comienzo.

Ahora lo filmo.

Un mundo de aeropuertos, supermercados, shoppings, bencineras, videoclubs, lavaautos mecánicos.

Soy liminal, soy border, soy fronterizo, soy incompleto, estoy algo alienado, vivo en no-lugares y quizás tenga una no-vida.

Transito, acampo, me apropio.

Sí.

¿Algún problema?

Quizás *Cien años de soledad* no es la novela totalizadora-totalitaria que todos creen. Quizás es solo la historia de Macondo, y nunca ha intentado ser más que eso, un cuento de hadas extrañamente exagerado acerca de una familia en un pueblo perdido. Pero hay algo misterioso, contemporáneo, efectivo y precursor en su título: *Cien años de soledad*.

La soledad del continente o la soledad de la gente que vive en el continente.

Son cien años o cien departamentos iguales, cien cajas de supermercado con cien cajeras adictas a las telenovelas y canciones de Favio.

Cien años o cien días conectados a Messenger, chateando de noche, zapeando canales de cable donde ofrecen cuchillos chinos o cervezas que «solo están disponibles en Venezuela».

Insisto:

¿América Latina acaso no es un no-lugar: un lugar de tránsito, sin historia, nuevo, en constante cambio, que reproduce e imita motivos extranjeros?

Hora de terminar, de citar.

Cito.

Pico Iyer, el autor de un libro llamado *The Global Soul* y cuya mezcla de razas podría provocar que un fanático talibán antisupermodernidad lo llamara una no-persona, escribió:

«Somehow the word foreign seems foreign these days».

Así es, las fronteras se están borrado, cayendo, fusionando, tanto en las vidas privadas como en el mapa. Las fronteras entre joven y viejo, entre hombre y mujer, entre ahora y antes, entre aquí y allá y, sobre todo, entre lo público y lo privado.

Graham Greene:

«To lack a center, after all, may be to lack something essential to the state of being human».

Simone Weil, tan católica como Greene, dijo una vez que «to be rooted is perhaps the most important and least recognized need of the human soul».

Sin duda, pero ahora —creo— las raíces no están conectadas a la tierra.

Estar conectado es quizás llorar al escuchar un tema de Radiohead y pensar en la chica que se te escapó en Santiago de Chile mientras caminas por una vereda automática del aeropuerto de Amsterdam.

Radiohead te recuerda tu casa.

Radiohead te gatilla recuerdos.

«Campo lindo» de Francisco Flores del Campo, de la obra *La Pérgola de las Flores*, te recuerda tu casa.

E.M. Forster, que estudió en Cambridge, creo, lo dijo claro:

«Just connect».

Eso creo yo.

Si hay conexión, hay lugar.

Incluso en un no-lugar.

Esto no es una crítica.

Esto es, entonces, otra cosa.

No sé lo que es, pero son algunos de los apuntes que hice en mi mente y hasta en una libreta después de ver esta grandiosa, épica, entrañable, lamentable, fome, cotidiana y estúpida película que pudo ser —fácilmente— la mejor película del año.

Si esto fuera, no sé, una reseña, le tendría que colocar a *Super 8* algo así como dos estrellas y media.

O quizás tendría que destrozarla, pero para qué.

¿Puede uno odiar algo que al comienzo amó?

Cómo justificar lo que partió tan bien, tan fino y discreto y nostálgico y generacional, y termina en… bueno… finaliza como una cinta de J.J. Abrams producida por Steven Spielberg.

Super 8 es el mejor y el peor remix del cine hollywoodense grande de dos momentos: cuando el propio Spielberg, de una manera algo escindida, empezó a mezclar el cine realista y chascón de los setenta con algo que aún no se sabía lo que era (matinés con esteroides y explosiones; lo que vivimos ahora y denominamos blockbusters). Dicen que Spielberg empezó a destrozar esa década con el estreno de *Tiburón* y le dio la última estocada en 1983 con *E.T.* Puede ser. Quizás los setenta se hubieran hundido solos, pero de ahí lo curioso de *Super 8*, quiere ser una cinta análoga y digital al mismo tiempo, quiere tener personajes de tres dimensiones, pero termina siendo montada como algo para las masas que les gusta la chatarra en 3D.

Increíble: lo que parte como una nueva cinta de Spielberg (antes que tropezara intentando ser un adulto serio y, por otro lado, antes de los dinosaurios y la llegada de los efectos computarizados) termina transformándose en uno de esos blockbusters de verano, que acá llegan en invierno, y que ya me niego a ver (fuck *Transformers*).

Super 8 (gran título, ojo, sobre todo porque redime *8 mm*, del

asesinable Joel Schumacher) no se arma pero…

Pero…

Aun así está entre lo mejor que hemos visto durante el año.

Peter Bogdanovich, que al final terminó siendo más cinéfilo que cineasta, editó hace décadas un libro de cuando él era crítico y cronista fílmico, llamado *Pieces of Time*. Lo tituló a partir de una frase del gran James Stewart que, en una conversación, le confesó que cada vez que lo reconocen o le piden un autógrafo, la gente no recuerda necesariamente el director, ni siquiera la historia de la película en que lo vieron, sino ciertos momentos en que él hizo o no hizo algo, en que miró de una cierta manera o cerró una puerta o besó a Grace Kelly o a Kim Novak.

Trozos de tiempo…

Super 8 tiene trozos, momentos, retazos, silencios, miradas… Tiene cine, cine como se concebía antes: puesta en escena, creatividad, economía. Abrams es capaz de armar suspenso sin recurrir a efectos especiales, con leves movimientos de cámara o brillantes ideas de puesta en escena (perros corriendo, un letrero luminoso giratorio que justo tapa un desastre), pero…

Pero…

¿Le interesará al público de 12 una cinta acerca de sí mismos?

¿No habría que aprovechar todos los efectos especiales y reprocesar las trasnochadas teorías de conspiración de militares malos que esconden algo que no es de esta tierra? Y hablando de tierra, ¿por qué no empezamos a estallar todo y que se destroce el mundo o, lo que es casi lo mismo, el mundo de los chicos, ese pueblo pequeño como solo existe en las películas?

No todos los mundos deben destrozarse.

Basta con hacerlos explotar, o destrozar todo lo bueno que existe en ellos.

¿Hasta cuándo los cineastas mainstream (para qué hablar de los indie o de los que hacen cine-arte) le tienen miedo a sus emociones?

Parto de nuevo: lo que se inicia como un nuevo filme setentero de Spielberg, sacándole el máximo partido a lo análogo, haciéndonos recordar lo grandes que fueron *Tiburón*, *Encuentros cercanos*, *E.T.* y hasta *Poltergeist*, más todas esas cintas donde metió las manos (hay algo de *Gremlins* en esta película, sin duda y, por cierto, algo de *The Goonies*) rápidamente se transforma en «la mejor de las cintas de Spielberg» porque, de pronto, sin aviso alguno, todo ese mundo de camaradería masculina se ve amenazado por algo mucho más poderoso, y acaso temible, que unos aliens-monstruos-conspiración militar: la invasión de las hormonas.

Y lo que viene después, y que acaso triza más: los afectos.

Spielberg empatizaba con la idea de que un niño o un hombre pudieran enredarse con un extraterrestre, pero nunca lo suyo fue el deseo. En *Super 8*, Joe, nuestro pequeño héroe, no es capaz de ingresar al velorio de su madre. Es un comienzo nevado, silencioso, notable y sutil, que tiene algo de *Gente como uno* de Redford. Luego, gracias a la pasión por hacer cine más que por verlo, conoce a Alice, una chica, también algo *tocada*, pero que maneja y tiene 14 y ha visto y ha vivido mucho más que Joe. Por mucho que el espectador sepa que este tipo de lazo es el peor de todos, uno quiere que pase algo. Lo malo es que ella quizás es demasiado mayor; lo va a herir. Sabe demasiado. Y está el gordito, una suerte de Orson Welles de los suburbios con poleras que hoy son vintage, que lee revistas de cine y entiende que la mejor manera de conquistar a una chica es darle el rol principal.

Aquí tenemos una trama: un triángulo y un fin de mundo. *Apocalipsis ahora* más miles de series, más una banda de sonido que, en su momento, hubiese sido quemada por los punks: *My Sharona, Heat of Glass, Easy* (por los Commodores, no por FNM).

¿Para qué destrozar el mundo cuando el mundo de tu personaje se está remeciendo?

J.J. Abrams parte con un filme autobiográfico, ambientado el año 1979, el año del tema de los Smashing Pumpkins, pero dejó a los que ya tienen pelo facial de fondo, como secundarios, y se fija en los que andan en bicicleta y se contactan entre ellos con walkie-talkies en vez de iPhones. Sin querer, destroza cintas como *Los exploradores* y salpica con una tensión y un dolor ligado a la aparición de las hormonas, algo que Reiner no quiso hacer en la monumental *Cuenta conmigo*.

Super 8 es muchas cosas y está tan conectada a momentos clave del cine y la cultura pop de los setenta que termina siendo un festín: está el amor hacia el cine de Truffaut (un grupo de torpes se rodean de una mujer segura y atrevida para filmar una cinta en *La noche americana*); están los personajes más jóvenes de *Dazed and Confused* de Linklater, ahora como héroes; están todas esas familias destrozadas, toda esa música disco, esos televisores en el living, esas amenazas de centrales nucleares a lo *El síndrome de China*.

El filme puede ser la mejor cinta del año si uno tiene 12 y si es hombre. Como ahora sucede que buena parte de los hombres sigue teniendo 12, este blockbuster será eso: un éxito, un evento, una experiencia inolvidable, pero no por «lo que no se puede revelar», no por «aquello que no hemos visto», sino por aquello que ya

sabemos, por aquello que ya hemos vivido o queremos revivir o volver a hacer de nuevo pero mejor, con más experiencia.

Al ver *Super 8* dan ganas de volver a tener 12 por lo que ocurre con los personajes y porque todo el resto, toda la cosa «alien» no me molestaría, quizás hasta me emocionaría y me dejaría tan sobreexcitado que le contaría a todos mis amigos en el colegio y armaría un grupo para verla de nuevo, o quizás hasta invitaría a esa chica rubia a verla porque sé que ella jamás esperaría que *Super 8* sea tal vez la mejor date movie del año, la cinta que mejor ha captado la torpeza y la perversión del deseo y del amor entre un chico prepúber que, al lado de una chica inteligente (la extraordinaria y perturbadoramente atractiva Elle Fanning), se consolida como justamente eso: un chico.

Un bebé.

Lo mejor de esta cinta —qué: de los mejores momentos del año — son las escenas «de sexo» o «de piel» entre Elle Fanning y Joel Courtney, nuestro nuevo James Dean nerd.

Lo malo es que, pasado un momento, a medida que llegan los militares y empieza a aumentar el presupuesto, uno capta que, en efecto, uno no tiene 12 ni quiere volver a tenerlos, y la cinta se empieza a quemar y a cortarse como lo hacían las películas en Super 8.

Abrams estuvo cerca.

O quizás estuvo lejos.

Para homenajear a un héroe no es necesario convertirse en él.

Se ha dicho antes (creo) o lo he pensado antes (supongo) o lo he leído antes (aquí), pero después de ver *Poder sin límites* —justo el tipo de cinta «que no veo» (lo que delata mis prejuicios y fobias, lo sé), igual lo afirmo y reitero–: el mejor cine de autor que está realizando Hollywood lo está haciendo vía el cine de género. ¿De qué género es *Poder sin límites*? Del género rey actual que es el que me salto o veo a medias, o tarde, o mal o, en efecto, nunca. Aliens versus el mundo más cinta de superhéroes (alguien me guía y me dice que, en rigor, es un *origin story*… más de eso, pronto). El tipo de filme por el que no hago cola para ingresar. Y a pesar de que muchas veces, lo sé, la puesta en escena en algunas de estas películas es impresionante y debajo de los trajes y las máscaras hay temas que me interesan, al final algo sucede. O tal vez el asunto es que me sucede poco. *El caballero de la noche* puede y, quizás, debe ser vista como un relato acerca de un ser dañado y prisionero, pero

acepto mi torpeza al reconocer que prefiero las narraciones más convencionales. Puedo empatizar más con Michael Fassbender en *Shame* o incluso con *Un método peligroso*, que con *X-Men: First Class*; sin duda que James McAvoy en la misma «precuela» está condenado y maldecido, pero a la hora de verlo enfrentar el mal me quedo con una cinta menor quizás, capaz que inferior, pero narrada de manera menos histérica y con los dos pies «en este lado del universo», como *El último rey de Escocia*.

El debut de Josh Trank, con guión de un Landis nuevo (otro tipo de ADN setentero), acepta todas las reglas de la industria, las entiende y quizás hasta quiere este tipo de cintas, pero aun así logra realizar un filme inmensamente superior y con mayor espesura moral que el resto de sus clones teen/sci-fi. Es más, basta mirar el afiche. No solo es uno de los afiches más cool y despojados y bellos en mucho tiempo (¿es posible juzgar una cinta por su afiche?), sino que resume perfectamente el filme.

Poder sin límites es la cinta de superhéroes que Bresson hubiera hecho al final de su carrera, cuando optó por fijarse en los jóvenes (digamos *Cuatro noches de un soñador* o *El diablo probablemente*). En el afiche de *Poder sin límites* es el cielo nublado el protagonista; no hay nombres o caras, apenas tres puntitos como moscas cerca de la famosa aguja de Seattle (*smells like teen spirit*). El afiche lo dice todo: nada de Spielberg, nada de estrellas, solo moscas en el cielo.

Así las cosas, todo puede pasar. Pueden ocurrir cosas que nunca —ni en broma— pueden ocurrir en una franquicia de superhéroes. Como, por ejemplo, que el protagonista muera o, quizás, se suicide. La última parte de la cinta, por momentos, parece alargarse y ceder a la tentación de los efectos CGI, pero es más que eso. Cuando se capta que esta batalla entre los dos amigos es bastante más que el bien contra el mal (ambos son buenos, a ambos se los puede tragar el mal, ninguno de ellos está hecho para tener poderes sobrenaturales) y que se trata de la crónica de la autodestrucción del héroe, no queda más que aplaudir. Y pensar: ¿qué pasó aquí? Esta es entonces la *origin story*. Andrew, el protagonista, muere; logra su objetivo. Sus conductas autodestructivas encontraron un aliado en sus superpoderes. Este es el comienzo de la historia, sí, pero también el final. El otro amigo muere. Y el que sobrevive terminará viviendo al menos unos siete años en el Tíbet. A pesar del relativo éxito comercial del filme, el personaje de Matt (un muy buen Alex Russell) está quizás aún más dañado que el primo que terminó ayudando a matar atravesándolo con una lanza. Trank filmó con la libertad que da el cine clase B y no pensando en las

consecuencias. Así las cosas, *Poder sin límites* termina creando la cinta definitiva de superhéroes, sin tener que pasar por el cedazo del traje multicolor o intrusear en la bodega de Marvel. Si es cierto eso que me cuentan mis amigos fans del género («todo es una metáfora»), entonces algo raro y celebratorio ocurre con *Poder sin límites*: la película desecha la metáfora y se vuelve literal. ¿Qué pasaría si un adolescente perdido fuera bendecido/maldecido con superpoderes? Aquí no tienen la misión de salvar al mundo de un personaje con características bizarras. Acá el tema es si los tres lograrán salvarse de sí mismos. ¿Lo lograrán?

No.

Bien.

Poder sin límites se alza como una suerte de primo freak y disociado del siglo XXI de *Super 8*. Aquí los amigos (siempre terminan siendo tres) poseen cámaras bastante más modernas, prácticas y pequeñas que las Super 8, aunque todas estas cámaras digitales tienen la posibilidad de filmar con una estética vintage (la generación Instagram). Aquí el debutante director Josh Trank entiende que estamos en la era Facebook/YouTube, y con eso justifica tanta cámara. Es la era del reality. Todos quieren ser estrellas, partiendo por los más perdedores. En *Super 8* el director gordito quería ser Steven Spielberg; en el filme de Trank-Landis, Andrew, el protagonista, graba todo porque no puede vivir, porque no tiene forma de expresarse, porque pertenece a la era reality. No desea crear ficción; lo que le interesa es retratar su caída (y sí, capaz que vio *Tarnation*). Es lisa y llanamente una tragedia teen. *Poder sin límites* nos dice bastante acerca de cómo se vive y se sufre ahora. *Chronicle* —su título original— hace crónica (¿crónica de una autodestrucción anunciada?), mientras inventa y fábula y asusta y entretiene y hasta logra, por momentos, emocionar.

Como todo es un remix, esta sorprendente y modesta cinta fusiona ingredientes en un primer instante irreconciliables: el filme indie de adolescentes solitarios y malditos (Van Sant, digamos, pero mejor que los últimos Van Sant), con la saga de superhéroes más el estilo del *found footage*. Lo fascinante del debut de Trank es que, más allá de superar sus límites genéticos (la cinta es mutante e híbrida), la batalla entre dos mundos ocurre en la pantalla más que en la sala de edición, como ocurrió en *Super 8*. Aquí hay aliens, sí, pero en este caso son humanos y son los protagonistas: tres adolescentes dañados que viven en «planetas propios»; aunque uno —el notable y lastimado Andrew, interpretado por Dane DeHaan— claramente está más alienado que los demás, y apostar por los otros

es pecar de ingenuo. Otro amigo, un chico afroamericano adicto a Twitter, sufre la maldición Obama y está constantemente intentando agradar, triunfar, vengarse. El filme está lleno de ideas para aplaudir. Que tres chicos empiecen a sangrar a cada rato sin aviso es brillante y es más que un simple homenaje a *Carrie*: es hacer menstruar a tres varones, un precio mínimo por tener superpoderes que les permiten volar y mover cosas.

Acá los personajes se filman (o están conectados) por diversos motivos: para exhibirse, para desahogarse, para sentir que existen. Matt, el primo de Andrew, que lee a Schopenhauer y se ríe de la cultura teen, es quizás el que más necesita de la mediación tecnológica para expresar sus sentimientos y cariño hacia su primo border.

En la fiesta post consagración de Andrew, en esa suerte de show tipo *American Idol* de secundaria, Matt termina con la cámara. «¿Qué hago yo afuera de la fiesta con una cámara?», se dice a sí mismo al espejo de la cámara que ha enfocado sobre sí. «I love you, man; it's you and me», y luego dice algo como «espero que veas que estoy, primo». Al final reitera el mantra del *bromance* en las laderas de los Himalayas: «I never got the chance to tell you: I love you, man». Lo que Matt no comprende es que WhatsApp o Twitter o YouTube no llegan al más allá, y las oportunidades de no comunicarse, de quedarse solo, pero conectado, son enormes. Estos chicos de Seattle quizás tropezaron con superpoderes pero nunca captaron que, en rigor, hacía rato que los tenían. Nunca en la historia del mundo una generación ha tenido lo que esta tiene. Esas cámaras, esos teléfonos, esos computadores infinitamente más poderosos e inteligentes que las cámaras sin sonido que usaban rollos de Super 8. Filman, sí, lo captan todo, hacen una crónica, pero no te salvan.

De todos los miles de millones de espectadores del mundo (bueno, adolescentes, geeks, nerds y otras variantes de la especie masculina-sin-terminar) que inundarán las salas a partir del estreno de *Invasión del mundo: batalla Los Ángeles*, son pocos los que conocen la megalópolis de Los Ángeles, California. Pero este dato importa poco porque el mundo odia *elei* y ama la idea de odiar la ciudad donde está Hollywood, esa comuna-concepto-barrio donde se hacen o inventan o producen las películas que, en efecto, invaden las carteleras del planeta entero. Que los productores y realizadores de estas cintas (*Terremoto, Volcán, El Día de la Independencia*, *El día que*

se paralizó la tierra, El hombre de Omega, Transformers, Skyline) vivan en esa misma ciudad que no paran de destruir es, por decir lo menos, un tema entre freudiano y sicótico, y perfectamente puede apuntarse como una nueva forma de autodestrucción creativa.

Aquel que destroza su casa, ¿no se desprecia a sí mismo?

El que cree que su casa es algo desechable, pasajero, ¿acaso no le tiene miedo o asco a su propio origen?

La idea de ver a Los Ángeles arrasada es parte de la seducción de aquellos que llegarán a los miles de cines donde exhibirán la cinta de Jonathan Liebesman (el mismo del remake de *La masacre de Texas*, por lo que estamos hablando de un ser cuyo fuerte no es la originalidad). El filme invadirá todas las pantallas habidas y por haber, como ya es costumbre con películas concebidas para aplacar la testosterona de adolescentes de 13 y 14 años, desplazando de paso todo lo que huela a Oscar (lo que puede ser sano, es cierto) o tenga un personaje con algún dilema menos urgente que salvar su pellejo ante aliens con forma de cucarachas (lo que es un desastre y una tragedia, la verdad).

Muchas de estas cintas acerca de Los Ángeles carecen de personajes o personajes-ancla y le dan el estrellato a la ciudad donde —dicen— hay más estrellas que en el cielo. Estas películas (son decenas y decenas, casi un subgénero) poseen una cláusula: la ciudad no será un telón de fondo, vale, pero será aniquilada. En efecto, hay pocas ciudades que hayan sido más devastadas que Los Ángeles. París y Nueva York, las urbes rivales de Hollywood, le siguen en el ranking, sin duda, pero son «el otro». ¿Por qué el afán de destrozarse a sí misma? Tanto de una manera literal (*Escape de Los Ángeles*, por ejemplo) como metafórica (*Los Ángeles Confidencial*, de Curtis Hanson, o, como se llamó en español, *Los Ángeles al desnudo*).

Es cierto, la posibilidad de ver cómo es arrasada la ciudad que produce la mayor cantidad de películas que ve el mundo puede tener algo irresistible, tanto para los que gustan de este tipo de espectáculo orgiástico-bélico, como para los que creen que el cine es, antes que nada, el sitio donde nacen los mejores videojuegos. Y, quizás, también para aquellos que creen que Sodoma debe pagar por sus pecados. El mundo se acabará (una vez más) a partir de hoy y la batalla decisiva ocurrirá en la ciudad que quizás no inventó el cine, pero que lo transformó en algo ineludible.

Este odio-asco de Los Ángeles por Los Ángeles no es nuevo. Casi nació con el cine. Porque más allá de las catástrofes naturales o creadas por el hombre (*Them!*, la cinta de las hormigas asesinas

mutantes termina, claro, en Los Ángeles), lo fascinante es que las catástrofes humanas (corrupción, asesinatos, traición) pareciera que se dan mejor en Los Ángeles (un noventa por ciento del cine negro, mal que mal, transcurre justamente en sus calles). Y cuando no la destrozan, insinúan que es un nido de ratas y de vicios que merece ser exterminado (mal que mal, casi todo el cine negro transcurre allí y pocas cintas han sido tan anti Los Ángeles como *Barrio Chino* de Polanski, colosal filme que sostiene que una ciudad mal parida merece todos los castigos posibles). Que los ovnis la ataquen tampoco sorprende. Lo que es nuevo es que algo tan repetido y reiterado pueda seguir siendo base para una de las cintas más costosas y «esperadas» del año.

Reconozco que casi me he tragado la «estupidez científica» marketinera de esta película, que dice que esto «casi sucedió» en 1942, cuando el Ejército de Estados Unidos intentó derribar —sin éxito— naves enemigas sobre el cielo de *elei*, pero que resultaron ser «otra cosa». Y claro, entre nazis y japoneses, todo quedó en nada y los extraterrestres se fueron para que los aliados ganaran la guerra contra sus enemigos del mismo planeta.

Invasión del mundo quiere llevar al extremo lo que en 1979 el propio Spielberg fue incapaz de hacer con su fallida comedia *1941*. El autor de *Encuentros cercanos del tercer tipo* se demoró sus años en dejar de creer que los extraterrestres eran los tiernos precursores del iPhone, para mostrarlos tal como «realmente deben ser» en su remake de *La guerra de los mundos*. Pero ya no hace falta Tom Cruise para que nos defienda. Cruise, además, provocó no poco daño y dejó varias calles, departamentos y discotecas salpicadas de sangre en *Colateral*, entre las grandes cintas de Michael Mann, uno de los cineastas que mejor ha captado Los Ángeles y que —muchas veces— se extravía cuando se aleja demasiado de la ciudad que le permitió concebir (dos veces) *Fuego contra fuego*. Ahora tenemos marines que, no por casualidad, son representantes de cada raza que habita la inmensa e inabarcable Los Ángeles (Michelle Rodríguez; el chaparrito Michael Peña; el nuevo galán étnico Adetokumboh M'Cormack; James Hiroyuki Liao; y el ario y actor indie Aaron Eckhart liderando la tropa).

Hay algo estimulante, acaso vigorizante, lo reconozco, en ver una ciudad arrasada, sobre todo si no es la ciudad de uno. Pero Los Ángeles no es una ciudad cualquiera, ojo. No es Bilbao, Bogotá o Boston. Es la ciudad del cine, la ciudad donde se ha rodado y ambientado un porcentaje muy elevado de las películas que se han visto en Occidente. Pienso en el personalísimo documental de Thom

Andersen, un profesor de cine de UCLA que empezó a juntar trozos de cintas ambientadas en Los Ángeles y a hilvanar teorías: el resultado es un ensayo/tesis de más de tres horas llamado *Los Angeles Plays Itself* que, entre otras muchas cosas, te obliga a entender que al filmar una ciudad uno también se está apropiando de ella y mitificándola. Por eso, cuando Los Ángeles es destrozada, lo que se está destrozando es nuestra memoria cinematográfica. Y tal vez esa es la idea perversa de estas cintas: olviden, partamos de nuevo y así podemos seguir entregándoles mierda con sonido Dolby, porque aquel que no tiene memoria ni raíces no puede comparar y creerá que lo que está viendo es único porque es grande, porque es inmenso y porque, supuestamente, tiene el coraje de matar a mucha gente delante de nuestros ojos.

Me escribieron para preguntarme si estaba entusiasmado ante el inminente estreno de *Star Trek*. La periodista quería saber sí era un *trekkie*. Le contesté que claramente no, pero lo que no le dije es que no sabía que había una nueva película sobre el U.S.S. Enterprise. Ahora lo sé. Sé que J.J. Abrams está detrás y que la tripulación es postadolescente, pues la historia es una suerte de precuela.

La razón de que ahora sepa algo, luego de décadas de no saber nada (confesión: nunca he visto la serie o series, ni he visto ninguna de las muchas versiones cinematográficas), fue ver una pequeña película que me *pasaron* llamada *Fanboys*. Esta comedia-caminera-juvenil ha tenido más fama por su accidentado *making of* que por sus méritos. Tal como sucede a menudo cuando no se tienen expectativas, o se tienen solo referencias negativas, la pequeña, y acaso mediocre, cinta me conquistó o, quizás, me hizo sentir nostalgia por algo que nunca he tenido ni de lo cual he sido parte.

Fanboys es acerca de un grupo de amigos nerds que son fans de *Star Wars*. Uno de ellos tiene cáncer terminal y desea ver *La amenaza fantasma (Episodio I)* antes de morir. Todo transcurre en ese mundo 1.0 de 1999. *Fanboys* es el rótulo genérico para todos aquellos adolescentes o adultos-que-no-crecen cuyo hobby, razón de ser y religión es un mundo tan amplio como reducido: los cómics, la ciencia ficción, los superhéroes y filmes como *Star Wars* y *Star Trek*.

Fanboys no es gran cosa y por momentos el guión se trasluce debajo de las imágenes, pero tiene dos momentos respetables: un plano casi al final, cuando después de mil peripecias, los chicos no logran robarse la copia, pero la gente del Rancho Skywalker deja al chico enfermo ver la cinta en una función privada. El chico está

sentado, solo, en una sala de butacas de terciopelo, con el haz de luz proyectando algo que claramente lo tiene en trance. Luego, acampando, un amigo le dice al otro que quizás toda la trivia galáctica y el odio recalcitrante que sienten los seguidores de La Fuerza hacia los *trekkies* (apodo negativo hacia los geeks que veneran a los vulcanos, que ellos mismos rechazan tildándose de *trekkers*) es, al final, una excusa.

Lo que importa no son tanto las películas, los monitos o las poleras, sino poder conectar. El fanatismo del fan no es por el fetiche, sino por la posibilidad de estar juntos y sentirse parte de una comunidad que los une y abriga.

Aún no tengo claro si veré *Star Trek* y sigo sosteniendo que prefiero las películas de seres humanos a las de superhéroes, pero viendo *Fanboys* reconozco que me hubiera gustado ser un *trekker* o un fan galáctico, y vivir esos estrenos de una manera tan vital y sobregirada.

Pero estos fans, al fin y al cabo, no son cinéfilos en sí, sino parte de una tribu, mientras que el verdadero cinéfilo es de una raza y de una galaxia muy, muy lejana y muy, muy distinta.

Se ha dicho y escrito que *Avatar* cambiará el cine, que *es* el nuevo cine, que salvó el cine porque nadie puede comparar ver un espectáculo en 3D con la mejor de las proyecciones en Blu-Ray. Algunos críticos más osados o agrios han acotado que la historia podría ser mejor, que se alarga, que es algo básica, que la moral new age le juega un poco en contra. Pero aun así es una maravilla, algo que, por su belleza inaudita, por ser capaz de mostrarnos cosas que nunca hemos visto, por realizar literalmente magia, por traernos el futuro a nuestros asientos, por visualizar lo que ningún artista plástico ha imaginado hasta ahora, las supuestas debilidades de la cinta se perdonan.

¿Sí?

Váyanse a la mierda.

Por favor, ¿de qué estamos hablando?

¿Hasta cuándo confundimos el puto éxito comercial y marketing-matonaje con lo que verdaderamente palpita?

Fui a ver *Avatar* el último día del año a las 10:30 a.m. a la sala 3D, para verla «como se debe ver y sentir lo que nunca he sentido». Pues este es mi informe: *Avatar* no es la Capilla Sixtina, no es la Patagonia al amanecer, no es el Amazonas con luna llena, no es Monument Valley a la caída del sol.

El mastodonte digital de Cameron no me entretuvo, me anduvo seriamente lateando, no me emocionó ni un ápice (me quedo con *Danza con lobos*) y no me reveló nada de la condición humana que no supiera. Y claro, no podría. *Avatar* es, entre otras cosas, profundamente racista. La raza que desprecia es la humana. Una cinta anti-hombres hecha —pensada— para sacarles dinero a los hombres. Una película que no cree en el erotismo y, por otro lado, está obsesionada con espigados cuerpos depilados y azules. *Avatar* cree que el ser humano es codicioso, hediondo, asesino y que vota por Bush. La ambigüedad y la sutileza no es el terreno de Cameron. En todas sus cintas anteriores el ser humano era clave. *Titanic* no era acerca de un barco, era sobre el pasado y de cómo la vida es más fuerte y misteriosa que los sueños utópicos. *Avatar* es el *Titanic* de Cameron. Eventualmente chocará con un iceberg y se hundirá. Ese iceberg será el tiempo, cuando la locura por el presupuesto, el fetichismo tecnológico y la moda anti-humana y pro-superhéroes pase.

El cine no es un videojuego.

Las críticas al ser humano como raza son pedestres, pero la fetichización de los nativos, con sus cantos y moral ecofashion, me dio vergüenza ajena. Estaría dispuesto a perdonar todo si, tal como me lo han querido vender, el mundo visual de *Avatar*, ese planeta Pandora, fuera mejor que el nuestro. No lo es. Si eso es belleza, me instalo a vivir en el casino Monticello. El sentido de la belleza de Cameron es kitsch, con una moral de payasos que lloran y cascadas pintadas en terciopelo. Da lo mismo que el pasto se vea más cerca y las lianas nos acaricien el pelo. La tecnología que le permitió a Cameron crear todo de cero es lo que lo traiciona. Su imaginación delata que, de tanto estar encerrado en un estudio, no ha visto el mundo con todas sus fisuras, belleza y contradicciones. Si Pandora fuera el Edén, el paraíso, una versión mejorada del mundo que habitamos, entonces el infierno debe ser verde. Si eso son las utopías húmedas de los ecologistas *progre*, dan ganas de empezar a quemar bosques y construir hidroeléctricas. El paraíso de Pandora es verde y fresco, pero básico, no confía en eso que se llama civilización y, curiosamente, no tiene un lugar para un pensamiento y emociones más complejas que adorar unos árboles. A fines de los setenta, Sigourney Weaver se enfrentó a un monstruo espacial en *Alien*; aquí, en Pandora, los aliens, son los seres humanos. V.S. Naipul una vez dijo: «El mundo es lo que es; uno debe intentar cambiarlo, sí, pero también adecuarse a él, acaso entenderlo, ver todo lo impresionante que tiene».

Cameron es de esos que creen que Las Vegas de noche te quita el aliento.

Que un planeta donde todo es equilibrio y todo es verde es a lo que debemos aspirar, un mundo pretecnológico. Raro viniendo de alguien que cree de manera obsesiva en la tecnología.

¿En qué momento Wes Anderson se secó y, a la vez, fue coronado como el gran cineasta (el Fellini hipster) de su generación? Por la devoción que provoca, por la manera incluso con que la nueva crítica mundial lo acaricia, da la impresión de que su target/fan-club está compuesta por seres lastimados, que no creen en el futuro, temen de su presente y solo quieren volver a ser niños («qué maravillosos fueron los sesenta y setenta de nuestros padres aunque no tengamos memoria»). Este es su público cautivo. Quieren usar bigotes, pero le tienen pánico no solo al compromiso, al mundo real (todo es un cuento infantil, ojalá un libro ilustrado), sino curiosamente al sexo y al vello púbico. Wes Anderson hace una cinta masculina para mujeres lastimadas que echan de menos sus esquelas de Hello Kitty. ¿Anderson nunca ha conocido a un chico de 12? ¿Nunca fue uno? ¿No sabe que la inocencia se cruza con la perversión y la calentura hormonal? ¿Nunca vio *Melody*? ¿O *Cuenta conmigo*?

Wes Anderson quizás (estoy seguro) vio a los 15 *Albóndigas*, una cinta tan dulce y tierna acerca de la amistad y la búsqueda del padre como cochina, degenerada, vulgar, llena de doble sentido y de sensualidad literal y acaso pajera. *Albóndigas*, que es acerca de un campamento de verano, es de Ivan Reitman y es de 1979. No es setentera, es de los setenta (que no es lo mismo). No estaba presa de la pose y los filtros Instagram, ni menos eso que se llama ahora *distancia retro*. La cinta de Wes carece de ironía, humor y solo provoca suspiros estéticos: un abrigo rojo, qué lindo; un tocadiscos ambulante celeste a pilas, quiero uno. En *Albóndigas*, que era basura hecha para lucrar, hay más vida y emoción que en *Moonrise Kingdom*, que intenta transformar el género teens-en-verano (vulgar, sudada, con olor a camarín y chicle, lleno de acné) en una cinta de arte para franceses. *Albóndigas* tenía vida y a un Bill Murray joven, caliente, sarcástico, básico. Ver a Murray domado por el Ravotril da pena, da rabia, da incluso asco.

La mejor y peor escena justamente ocurre cuando la pareja de enamorados de 12 llega a una playa bastante más helada que la de *La laguna azul* que termina llamándose *El reino de la luna* (escrito

con conchitas en la arena: *yaaaaaaaa*). El chico parece un peluche o, quizás, un paté; ella es guapa, está desarrollada y se pinta como una extra de *Pretty Baby*. Ella quiere experimentar. Se lanzan al agua vestidos. Luego están en ropa interior. Bailan un tema pop francés en la playa a la St. Tropez, pero nada es francés. ¿Dónde está Louis Malle u Olivier Assayas cuando se les necesita? ¿No ha visto *Soplo al corazón* o *Agua fría*? La chica lo besa, deja que le toque los senos, siente que está duro. Pero no pasa nada más: el chico no eyacula (el filme tampoco) y luego duermen castos. La cinta quiere explorar el amor adolescente, pero quiere que toda la familia vaya a verla. Disney nunca ha sido tan cartucho. En la vida hay gente que lo quiere tener todo; en el cine no se puede. Hay que optar. Anderson opta por ser tierno, suave, sensible.

Moonrise Kingdom es una cinta autista, reprimida, que cree tener corazón pero no palpita. Cerrada en sí misma como las casas de muñecas que intenta reproducir. Lo que personalmente me sorprendió, maravilló, hizo cosquillas y hasta emocionó en *Los excéntricos Tenenbaums* se ha transformado en tics, autocomplacencias y una mirada al mundo francamente detestable y siquiátricamente terminal. De personajes complejos y raros pasamos a marionetas sin vida, que están al servicio de una puesta en escena supuestamente bella (basta con el bricolaje, los colores chillones, la utilería comprada en el Persa, la idea de que los sentimientos se gatillan a partir de los objetos vintage). Los scouts deberían demandar la cinta por injuria (Ed Norton: pide al menos perdón). A Wes Anderson no le interesa narrar; le interesa decorar. Está bien vengarse de los que fueron cool, pero crear toda una obra a partir de lo nerd, de lo ñoño, tiene algo exasperante para no decir chocante. La cinta es la fantasía de una directora de arte en medio de una crisis existencial suicida: quiere darse el gusto de su vida antes de matarse, su única obsesión es reconstruir su pasado a partir de cachureos que deberían haberse botado qué rato a la basura. Sobre gustos no hay nada escrito, es cierto, pero de tanto querer ser estético se pasa a una curiosa mezcla del mal gusto, del *camp* y de la decoración de un jardín infantil por el que deambula un pedófilo.

Es cierto que Anderson posee una estética propia, pero ¿cuál es su verdadera ética? Al primer minuto está claro que es una película suya y que estamos ingresando a su universo, aunque ¿importa tanto? Es un autor, sin duda, ¿pero un autor acaso no puede ser un ser limitado? Me quedo mil veces con un artesano eficaz de los setenta como Stuart Rosenberg o Don Siegel o Michael Winner. Con *Moonrise Kingdom* me sucedió algo parecido que con *My Blueberry*

Nights de Wong Kar-Wai: ese tipo de debacle que te hace dudar de todo lo que ese cineasta, que alguna vez respetaste y admiraste, realizó antes. ¿Siempre fue así y no me había dado cuenta? Él no ha cambiado, ¿entonces cambié yo?

Esta posera cinta/cuento es estéticamente horrorosa, con una banda sonora entre arribista y enervante y se alarga tanto como una matiné infantil con mimos que desean montar a Brecht. El hecho de que todo transcurra en una isla hace sentido y tal vez es la mejor idea de la puesta en escena. Anderson, que partió como un planeta, ha terminado como isla. Único, pero aislado. Imposible de alcanzar. Temas como la soledad intrínseca de los niños con CI alto, la orfandad, la sensación de vacío, terminan siendo utilerías morales, que se exploran menos que unos aros hechos de cucarachas o las cartas con caligrafía preciosista que se envían los dos chicos o el agotador gorro de castor a lo Davy Crockett.

En un momento el chico le dice a la chica que la poesía no siempre tiene que rimar, que lo importante es que las palabras parezcan nuevas. Acá todo parece viejo, pensado, calculado; hay cero espontaneidad. Y todo rima en el sentido de que cada plano está sobrediseñado. Otro momento clave destrozado por la manía de Wes: la joven pareja camina hacia un lugar oscuro para decidir si deben casarse o no. El director opta por no dejarnos escuchar lo que dicen y coloca, a la derecha del cuadro, a un tarado que salta y salta en una cama elástica. Anderson cree que le interesa la historia de amor; falso, le interesa un chico pelotudo que salta y salta y que se ve bonito porque está a contraluz. Que siga saltando, que se caiga, ojalá incluso que se quiebre el cuello.

Paralelo a *Moonrise Kingdom* debutó *Ted*, una cinta extremadamente opuesta a la de Anderson. Mientras una quiso ser una obra maestra antes de tipear las primeras líneas del guión, la otra goza la maestría. Ambas se enfrentaron en las multisalas y ante la crítica. Al parecer, *Moonrise Kingdom* ganó en cantidad de estrellitas; en cuanto a convocatoria de público, los seguidores de esa locura animada con-y-sin sentido que es *Family Guy* se dejaron seducir ante «la comedia del osito chucheta» e hicieron bien. *Ted* no es una «joyita» que terminará como las botellas de Fanta de los setenta vendiéndose en los locales cool de avenida Italia; *Ted* es un diamante en bruto. Y vaya que es brutal: brutalmente honesta, brutalmente emocionante, brutalmente histérica, brutalmente tosca, brutalmente vulgar, brutalmente inmadura. Es decir, brutal e

inspiradamente masculina.

Ted es de ese tipo de comedias capaces de decir con pachotadas y chistes escatológicos lo que las cintas bienintencionadas o sobreasesoradas no pueden. Y, de paso, lo hace con cariño e inteligencia y arma una radiografía prístina a la amistad entre hombres, una radiografía a la inseguridad y la soledad masculina y, lo que la eleva aún más, es capaz de esquivar la misoginia casi inherente al género al crear el personaje de Lori, la novia (la extraordinaria y guapísima Mila Kunis), como un ser complejo, honesto, divertido y finalmente sagaz. Kunis no es la *típica novia* que desea, en este tipo de comedias bromance (amor platónico entre bros) que ha afinado Judd Apatow, separar a los amigos para que estos crezcan, se establezcan y maduren a costa de sus propios principios y personalidad (ver la entrañable *50/50* que falla justamente en establecer a la novia como una arpía insensible). Es cierto que como este filme es uno de aprendizaje, le exige a John (Mark Wahlberg), su novio, que opte. *Ted* parte como una comedia masculina adolescente, pero posee un final que, sin revelarlo, es moderno, progresista, acaso feminista, consistente y francamente jugado; de hecho, la cinta es una vuelta de tuerca de *10, la mujer perfecta* de Blake Edwards, y Mila Kunis debe entender y perdonar al novio que no es capaz de madurar (o dejar su osito), tal como Julie Andrews debe hacerlo con Dudley Moore y sus extravíos, pues exigirle más de lo que puede dar, al final, no es sino querer moldearlo. Tanto Andrews como Kunis deben asumir que lo que más les atrae de sus novios son justamente sus fallas y carencias y neurosis, en lugar de la idea de que sea un monumento a la estabilidad. Quizás las incompletas son ellas; quizás son ellas las que necesitan un hombre así en vez de los otros galanes que las rondan.

Ted irrumpe sin permiso para convertirse en ese tipo de comedia necesaria y grandiosa, urgente y ultracontemporánea, que posee todos los elementos que de un tiempo a esta parte los otros géneros son incapaces de generar: drama, suspenso, observación social, amistad, amor, miedo, sacrificio. Que además sea un espejo de lo que ocurre con un gran segmento de la sociedad la transforma en una obra mayor.

La premisa básica de *Ted* ya se sabe: un supuesto loser de 35 años (el hombre que se niega a crecer) y su férrea, y acaso envidiable, amistad con su osito de peluche que habla y putea y pasa tan volado como él. John (sí, el chico que tiene un trabajo mediocre) es Mark Wahlberg (notable) y Ted posee la voz y la

personalidad de su director, Seth MacFarlane (si los efectos especiales sirven para esto, larga vida a los efectos especiales). Ted, que es tan tierno como demente, surgió del deseo navideño de un niño solitario. Se ha convertido en el amigo que siempre está ahí, tanto para drogarse, destrozar la sociedad con pelambres y acotaciones, ver películas malas o protegerse en momentos duros. Y si la novia está celosa, no es tanto porque no tiene total acceso a Wahlberg; es que la intimidad que poseen los dos amigos es una que, con todo el tiempo del mundo, ella tampoco podría tener con él. Wahlberg ama a Kunis y ama a Ted. Son amores distintos. La cinta, al final, no es Chico conoce Oso. Es, en lo profundo, Chica conoce Oso y, de paso, conoce al Chico.

Ted, que bien puede ser la mejor comedia del año (la más vulgar, la más alocada, la más esquizofrénica), es el debut en el cine de Seth MacFarlane, un comediante/artista que, a diferencia de un simple imitador sano como Stefan Kramer, sabe que la comedia es venganza, ironía, cero filtro, riesgo, locura intensa y litros de mala leche contaminada y ni un gramo de eso que llaman lo políticamente correcto. *Ted* es de esos debuts que te dejan tendido en la lona (y llorando de la risa hasta quedar agotado y sin voz) y captas que cuando hay maestría da lo mismo el pasado de ese director. Al revés: es justamente ese pasado el que lo ha transformado en lo que es y le permite filmar algo que, por intuitiva, por fresca e inesperada, es el tipo de obra kamikaze que se hizo sin pensarla mucho, en un estado febril, y que perfectamente pudo ser un desastre. En *Ted* hay mucha animación (la suya, y la de Tex Avery y Looney Tunes) y hay al menos dos secuencias de antología que ponen en escena el tipo de locura que solo funciona y puede existir en una animación: una pelea a combos en una habitación de un hotel y una fiesta inyectada de coca y tequila que literalmente gira y gira. Y logra hacer arte de la *basura*: muchas sitcoms de la TV (*Alf*, desde luego), mucha cultura ochentera, mucho blockbuster y VHS y MTV, y muchísima deuda a ciertas películas de sátira en ácido como *¿Y dónde está el piloto?* o *El mundo según Wayne*. El filme está editado como *Family Guy* y le debe tanto a *Los Simpson* como a *E.T.* (¿qué hubiera pasado si el alien no hubiera vuelto a casa y Elliott hubiera crecido junto a él en ese suburbio intercambiable?).

Presenciar un debut cinematográfico como el de MacFarlane me hace imaginar lo que sintieron los espectadores cuando el comediante de TV y del stand-up Woody Allen partió con *Robó, huyó y lo pescaron* o *Bananas*. Aquí hay talento, hay pulsaciones, hay

inteligencia, hay estupidez, pero sobre todo hay conexión; esto es cine de autor, es cine popular, es cine de género, es cine de vanguardia. Ver *Ted*, ahora, con las risas del público, es presenciar un momento histórico: ha nacido un autor, se ha creado un personaje iconográfico (Ted, claro) y se ha consagrado lo que era un género vital, pero a veces burdo, en un filme que perfectamente podría estar entre lo mejor que se rodó este 2012 en que decían que el mundo se iba a acabar. Con comedias como *Ted*, el mundo no puede, no debe acabarse. Amistades como las de Ted y John, tampoco.

Si tuviera Twitter, y tuviera seguidores, twittearía: la mejor película del año es *La red social* de David Fincher. Es *El club de la pelea* 2.0, destilada y refinada, donde los puñetes ahora son *posts* digitales. Es una cinta que cree en los actores (en qué momento Justin Timberlake pasó a estar entre los grandes actores de su generación) y, sobre todo, le pega al disco duro de los cobardes que creen que el cine es solo imagen (el guionista Aaron Sorkin capta que la lengua es el órgano más sensual del cuerpo porque te permite hablar como nadie realmente habla, pero todos deberíamos).

Esto es cine-cine: aquí todos se lucen tanto que parecen no estar intentándolo. Acá hay imagen, hay montaje, hay estética y ética, hay música (grande, Trent) y locura y velocidad, pero sobre todo hay tragedia, hay mirada y hay urgencia y un chico muy dañado y peligroso que obtiene lo que cree que quiere.

Pocas veces una cinta ha captado el estado de las cosas tan bien y tan rápido y de manera tan devastadora. *La red social* es quizás el *Easy Rider* de la generación laptop, pero es menos ondera y tiene más estructura (Dios, solo tiene estructura y unos diálogos que parecen vigas de acero) y será no solo un referente, sino que ya se está transformando en algo más que una gran cinta: es el espejo que está obligando a los beatos del mundo digital a comprender que están jugando con fuego y que todo invento nuevo no inventa nada nuevo, sino que procesa y potencia lo que ya existe; en este caso, los peores impulsos del hombre: el pelambre, el exhibicionismo, la desesperación, la incapacidad de estar solo, el deseo de pertenecer a cualquier costo, el arribismo cultural.

Fincher capta que Roma se está hundiendo y que hay gente circulando por la banda ancha que está loca, alterada, ansiosa y sola, y que si bien dicen que andan buscando amor, se olvidan de que el arma de San Valentín es la flecha, y que quizás el mayor

impulso de la nueva generación no es tanto ligar sino vengarse, saldar cuentas y llegar.

Se necesitaba una cinta de la generación *dot com* y esta lo es. Lo impresionante es que la cinta es tanto más que sobre los inventores de Facebook: es un filme acerca de la obsesión, la amistad y lo complejo que puede ser (celos, traición, competencia, lealtad); del dinero y cómo lo altera todo; de cómo los negocios son quizás el nuevo rock; y la histeria por lo *high tech*, que hace que gente inteligente crea que un videogame, como bien lo recalca la exnovia del creador de Facebook, es la solución y la panacea.

No es obligación que el arte sea urgente, ni es necesario que una creación logre captar el signo de los tiempos, el llamado *zeitgeist*. Para nada. Es más: buena parte de los intentos para captar el hoy terminan pareciendo tan de ayer. Pero cuando esto sucede, cuando una película logra ser arte y ser actual, cuando algo logra ser instantáneo y a la vez tener distancia, el resultado es casi redentor y francamente emocionante. La información está pero, sobre todo, está aquello que hace que esa información sea mucho más que ruido. *La red social* tiene el aplomo para hacerte ver el presente como si fuera una cinta histórica. Es como si Fincher filmara el hoy desde 2030, donde la idea en que una vez creímos que las pantallas nos comunicarían con los demás y no nos aislarían, nos produce más pena que adrenalina al ver en qué quedó todo por lo que apostamos cuando éramos más jóvenes o simplemente más ingenuos.

Queríamos creer.

Creímos.

Quizás lo más fascinante de *La red social* es que muestra que lo creado se parece mucho a su creador y que Facebook es, a la larga, la extensión de Mark Zuckerberg y que, al final, esto de creer que uno tiene un millón de amigos no es más que una fantasía de alguien seriamente incapaz de relacionarse, un nerd lleno de resentimiento que tiene muy claro que las redes sociales se basan en la posibilidad de romper con las barreras sociales: Zuckerberg quiere entrar, envidia que los ricos sean distintos, como dice Hemingway, y cree que armando su propio mundo puede, en efecto, vengarse.

La red social es una de las grandes obras acerca de ese tema que siempre está y del que nadie quiere hablar: la clase social, y cómo, a pesar de todos los avances y reformas y reivindicaciones, sigue filtrando y obsesionando y dañando a gente que uno creería que ya superó el tema de la *elite* o de acceder a ciertos clubes, colegios o

balnearios.

El filme tiene algo de *El ciudadano Kane*, pero es mejor y más acertado en la construcción de su héroe: Mark Zuckerberg (Jesse Eisenberg coronando su carrera del adolescente que adolece). Fincher lo quiere y lo respeta, pero reconoce sus falencias. Parte casi solo y termina totalmente desolado. Incluso antes de que parta la gran aventura digital, luego de que insulte y sea pateado por su novia, Fincher tiene claro que esta historia es oscura, distímica, inconmensurablemente triste y vacía, como estos tiempos. Por algo invitó a Trent Reznor a colaborar, y esa corrida de Zuckerberg por los patios y jardines de Harvard de noche es desoladora. Algo va a pasar, se anuncia; algo que lo va a dejar a la intemperie, botado, trozado. El héroe, ya lo sabemos, ganará; pero lo que no tenemos tan claro, y que es lo que le da suspenso a la cinta, es que, sobre todo, perderá. Cuando algo se nos quiebra al final del filme no es tanto porque sentimos piedad por él, sino porque nos hace reconocernos en él y en aquellos que creen que la vida, en efecto, es digital y no real.

Da lo mismo que compres tu ropa en el Lider, *La edición de septiembre* (disponible en DVD y que ahora circula por HBO) es un alucinante documental acerca de la moda y lo fashion que no se queda solo en la superficie de la alta costura. Esta cinta no es una sátira, sino una mirada seria a una revista que quizás tenga más influencia que *Fortune*. El filme parece ser acerca de la revista *Vogue*, los diseñadores top, las supermodelos de Milán y Anna Wintour, la editora, la mujer más poderosa del mundo (y del negocio) de la moda. Y si esta mujer de chasquilla, abrigos de piel y anteojos oscuros redondos suena a villana es porque Meryl Streep ayudó a transformarla en leyenda urbana en la eficaz comedia *El Diablo usa Prada*. Al parecer, la Wintour prefiere a Karl Lagerfeld, pero ese no es el tema de este documental que sigue la creación de la edición de septiembre de 2007 (cinco libras y 840 páginas). Mal que mal, R.J. Cutler se hizo respetado por un documental acerca de la campaña para elegir a Clinton llamada *The War Room*. Lo que Cutler mira y estudia y capta es el poder, la presión y cómo se hace periodismo de primera contra el tiempo y con toda la presión del mundo. Quizás eso es lo más fascinante de todo: ver cómo se decide la pauta, cómo se anula a última hora una sesión de fotos que se hizo en Roma, cómo Wintour sacrifica su vida por la revista y cómo hiere a sus productoras y editores con tal de tener la mejor revista

posible. Wintour no queda como una arpía, sino como una mujer algo frágil, cuyas armas son el sí y el no. Lo mejor del documental es la cantidad de veces que dice no y cómo lo dice con una seguridad apabullante. Wintour sabe exactamente lo que quiere. Y el director de este documental también.

Confesión: nunca he jugado un juego electrónico. No distingo bien entre Atari, Wii o Xbox. No pertenezco a esa hermandad digital y a veces me siento fuera del ring. Supongo que hay algo de desprecio de mi parte hacia los que juegan todo el día. Quizás el que pierde soy yo, pues claramente hay gente —hombres en su mayoría— que la están pasando bien. Muy bien. Llenando ese vacío que pide y pide. Por eso cuando me contaron que había un documental garage que se adentraba en el mundo de los games, no me entusiasmé. Más bien, dudé.

El documental, *Indie Game*, se centra en los diseñadores indies (que son medio indies y se visten como muchos indies menos creativos) que están fuera del circuito de Silicon Valley y en cómo le dedican sangre, sudor, lágrimas y, claro, las 24 horas de sus novidas a tratar de crear un juego que «pegue». El filme no piensa estrenarse porque se asume alternativo y pequeño y solo es descargable (legalmente vía iTunes o a través de portales ad hoc), pues los realizadores Lisanne Pajot y James Swirsky sintieron que el público objetivo de esta película no tendría problemas para verla en sus computadores o iPads. Con esta trivia, más el sello Sundance en el currículum de la película, pensé que podría merecer una oportunidad. La vi con prejuicio, listo para apagarla al momento que empezaran a bombardearme con, bueno, bombas y explosiones y figuras 3D.

Nada de eso.

De un tiempo a esta parte, algunas de las mejores películas son documentales. Y cuando uno de ellos es capaz, además, de ser urgente, hablar de nuestro tiempo, indagar en el ahora, pero no noticiosa sino emocionalmente, algo grande sucede; algo parecido al arte. *Indie Game* quizás no está al nivel de *The King of Kong*, o la impresionante y morbosilla *Catfish*, pero sin duda es su primo menor. *Indie Game* es tierno, sobrio, capaz de mirar y abrazar a estos tipos tatuados y con pelo facial y no juzgarlos. La cinta es tan poética como certera, y si bien no quiebra fronteras (al final, sigue a cuatros diseñadores, encerrados en sus piezas con olor a comida chatarra), es capaz de removerte, desbalancearte, llenarte de

fuerzas y dejarte dudando. Como toda gran película, no es acerca de lo que cuenta, sino sobre la angustia y la obsesión y la disciplina neurótica por completar una visión o un plan. Es acerca de la soledad, de colocar todos tus huevos en una pantalla, de entregar una vida a la creación de algo que quizás no sea arte, pero perfectamente puede serlo. Al menos lo es para estos cuatro tipos, todos ineptos sociales, cada uno dañado emocionalmente a su modo, un poco border y obsesivos, neuróticos; todos capaces de desvelarse para luego dormir de día un sueño pixelado, todos mortalmente parecidos en su autismo digital. *Indie Game* se mete a sus cuartos y en sus mentes y metas; y, de paso, vemos lo que implica almorzar a las 4 a.m. en un Waffle House sacado de un cuadro de Hopper, o viajar a una convención a Boston sintiendo que tu vida no es más que vacío, y que lo más probable es que nadie amará tu creación. ¿Vale la pena vivir así? ¿Eso es vida? ¿La vida acaso no es un juego o se juega para no tener tanta vida, para hacer que pase rápido y así no sentir tanto?

Los diseñadores de *Indie Game* son tan o más raros que muchos artistas de gran categoría que forman parte del canon occidental: ellos sienten que su creación (Super Meat Boy o Fez) son, en efecto, «ellos». Aquí están los temas que no se hablan en Twitter: la noción de la vida como una huida, la necesidad de detener el ruido, la angustia de crecer sin tener una base o vínculos, el creer que la mejor etapa de tu vida son los 13. Es curioso —tremendo, acaso avasallador— que hay gente —geeks— que sí piensan eso; algunos de estos tipos, de hecho, creen que nunca fueron más felices que a esa edad y por eso desean crear juegos para chicos como los que fueron y siguen siendo o no quieren dejar de ser aunque ya no lo sean. Desean conectar con el pasado que les parece más abordable que el ahora. O, como dice uno, Phil Fish, al borde de un colapso suicida, «en realidad, el juego lo diseñé para mí».

Indie Game capta una subcultura y deja claro que se parece mucho a la cultura menor en la que está inserta. Y, de paso, demuestra, sin tesis, sin subrayar, que crear (da lo mismo qué) es una profesión muy, muy peligrosa y que de juego no tiene nada.

Tuve la buena ocurrencia de ver *Gran Torino* un viernes por la noche, porque de alguna manera me arruinó el fin de semana. Si la hubiera visto un lunes, no hubiera podido hacer nada más que escuchar el tema principal de la cinta. El filme —un clásico instantáneo, el mejor western urbano, el mejor documental acerca

del fin de una ciudad (en este caso, Detroit, donde una vez fabricaron los Gran Torino) y el paso de una época— me dejó marcando ocupado, incapaz de salir del hechizo y del tono crepuscular que Eastwood logró crear con tan pocos recursos, pero con algo que no se puede comprar: un mundo, un pasado y la autoridad que te da asumir que tus obsesiones y temas pueden ser también los de otros.

Gran Torino transformó mi fin de semana en uno de luto.

No te recuperas de la sensación de pérdida al saber que: uno, nunca volverás a ver el filme por primera vez y, dos, porque me puse a pensar que Clint ya no es tan joven y nada será igual cuando ya no esté.

Conectado con *Gran Torino* no quise ver nada más excepto otras cintas de Eastwood. Vi *Honkytonk Man* y la sublime *Un mundo perfecto*. Un programa triple acerca de jóvenes que ingresan al mundo acompañados de tipos fracasados y dañados que van de salida. No pude dejar de pensar en lo que había creado Eastwood; la película se me repetía en sueños, llamé a mucha gente para seguir conversando de ella y, ahora, mientras escribo esto, pienso que mucha gente filma, pero pocos logran conectar. Una cosa es contar una historia; otra es poner en escena un testamento. Da lo mismo si *Gran Torino* es la mejor película de 2008 o de 2009 (probablemente lo es), no quiero entrar en el tema de cuántas estrellas se merece, si es perfecta o no (es bastante perfecta, tal como lo podría ser una cinta de John Ford o de Don Siegal, dos cineastas que hubieran gozado con *Gran Torino* y estarían orgullosos de Clint), solo sé esto: la experiencia fue extracinematográfica, me golpeó y afectó e inspiró y me hizo dudar de si lo que pasó fue algo real, si no me tocó acaso presenciar una confesión en vivo, si lo que vi también lo viví porque algo me sucedió que me dejó confundido, apaleado, lleno de moretones, triste, exaltado, acompañado, reconfortado y, finalmente, en paz.

Eastwood: me hiciste el día, la semana, el mes.

Gran Torino hace todo eso pero te salpica, te escupe, te abre heridas y te crea nuevas. Te hace pensar que el cine se inventó para que existieran este tipo de películas y no solo para vender popcorn o ganar festivales. *Gran Torino* no le tiene miedo a los sentimientos, pero no es sentimental; es la misa de un ateo y el testamento en vida de alguien que tiene fe, que es capaz de apostar por la luz en medio de las tinieblas.

Gran Tornino no es cine, es vida.

Stromboli es una isla y la obra magna (o magma) de la hibridez y de todo lo que ahora está en boga: choque de placas (terremotos, volcanes), pero de mundos, de universos, de costumbres. Y del choque presumiblemente imposible de dos planetas: Hollywood (encarnado por Ingrid Bergman en su mejor momento como actriz de primera línea) con el Neorrealismo.

¿Se podría hacer hoy?

¿Acaso buena parte de las nuevas películas, en su gen más profundo, no derivan de *Stromboli*?

Rossellini tuvo la brillante ocurrencia de llevar la idea de frontera a una isla de la cual parece no haber escape. Los que ya la han visto saben que *Stromboli* tiene la fuerza del mismo volcán, y que tiene algo de isla en el sentido de que está ahí, aislada, ajena; es su propio mundo, pues no es cine americano, no es cine europeo, no es Neorrealismo puro.

Quizás la cinta es más que nada Rossellini.

Pero también es Bergman.

Y quizás también es el filme de arte que ha tenido más farándula (el bebé que espera el personaje de Bergman es nada menos que Isabella Rossellini). Mientras el matrimonio de la pantalla es de conveniencia, la relación que se fue armando durante el rodaje entre director y actriz no solo fue escandalosa para la época, sino que sigue siendo escandalosamente desnudo en la forma como el director filma (o ama) a su objeto de deseo. Ingrid Bergman, la diosa de Hitchcock, el centro de *Casablanca*, aquí aparece con andrajos y chalecos, y brilla y perturba con una belleza que solo ha tenido, por un rato quizás, Nastassja Kinski.

Lo que más me fascina de *Stromboli* es su capacidad de ser global antes de tiempo, de subvertir y establecer que coproducción no tiene que ser una mala palabra. La Bergman no intenta hacer de italiana y la cinta está narrada desde su punto de vista.

Stromboli es una cinta en inglés, pero de Rossellini.

Es la mirada del extranjero.

Rossellini claramente lo era.

No era americano y no era un pescador stromboliano.

Ser italiano en *Stromboli* es un asunto de papeles, nada más. El filme, al menos la copia que yo vi, no tenía subtítulos. No los bajé. Sé inglés, lo que ayuda. No sé italiano. Pero entendí todo. Es más: ojalá hubiese sido menos en inglés. Quizás lo fue. Hay muchas versiones de *Stromboli*. Ojalá el cura y el tipo del faro hablaran solo

italiano. Pero da lo mismo. Hablan inglés tan mal, tan básico, que Karin, la lituana a la que no dejan ingresar a Argentina, no puede comunicarse de verdad.

Tal vez de eso se trata *Stromboli*. De dejar de intentar comunicarse para entender que hay otras forma de entenderlo todo. La vida, al final, es una isla; todos vivimos en una, y es mejor tenerlo claro y agradecer que esa isla no se hunda, que siga ahí, árida y humeante, pero ahí, mucho más sólida que uno.

Norteado de Rigoberto Perezcano se mete en un terreno muy recorrido por el cine políticamente correcto: el del inmigrante que quiere cruzar. Este tipo de cintas tienden a oler a ONG y, por lo general, sufren las consecuencias de los propios mojados: no logran llegar al otro lado. Luego de ver días antes la pedestre y kitsch *El Norte* de Gregory Nava, cinta canonizada por Criterion Collection y considerada el modelo inalcanzable del filme migratorio, llega esta maravilla bressoniana llamada *Norteado*. Aquí hay verdad fílmica y verdad documental, pero no porque no usaron actores o porque intentaron cruzar sin permiso, sino por el ojo de Perezcano para filmar el famoso muro (notable el plano de un picnic en la playa al lado del muro que se pierde en el mar) y no tropezar con todo lo que podría tropezar un cineasta que parte a rodar a Tijuana.

Andrés, un contenido Harold Torres que nunca pierde la dignidad ni su seguridad, es un campesino de Oaxaca que se queda atajado en la frontera (la zona más liminal de todas) y a partir de ahí Perezcano se concentra en entender y estar del lado de alguien que no está ni aquí ni allá (algo que puede ser una tragedia pero, por otra parte, puede tener sus ventajas). *Norteado* me hizo entender algo que quizás había olvidado: no es el tema el peligroso, es cómo se utiliza. O acaso lo correcto sería: los temas sociales urgentes solo se vuelven verdad cuando uno es capaz de pensar más en uno que en quienes no conoce.

Abel, el debut de Diego Luna, fue ninguneada por muchos como una cinta *convencional*, pero a mí me pareció entrañable, emotiva, sorpresiva, fina y eventualmente desoladora. Trata sobre un niño muy escindido, semiautista, que se cree el padre de la casa. Luna tiene ligereza de tono para contar una tragedia y confía y quiere tanto a su personaje principal, que uno sale de la película

respetando al propio Diego Luna.

A pesar de lo clave que es el director de una película, muchas veces saber quién dirige a priori puede provocar prejuicios, enredos y una predisposición que no viene al caso. Esto es quizás lo que sucede con *Abel*, el emotivo, jugado y a la vez sencillo y empático debut de este joven actor-estrella mexicano, que aún no ha podido superar como actor el haber participado en esa obra fundacional que es *Y tu mamá también*.

El prejuicio establece que nada-tan-bueno podría salir de la mirada de Luna, quizás porque su carrera ha sido errática. Pero analizándolo hay que reconocer que si bien no ha alcanzado tanta gloria, sí se la ha jugado: desde sus trabajos en castellano (*El búfalo de la noche*) hasta sus flirteos con Hollywood (extraviado en cintas de autores intensos como Harmony Korine y Van Sant). Su rol de productor también hacía temer lo peor: su insistencia en tratar de establecer a Gerardo Naranjo (*Drama/Mex*) como el Antonioni juvenil azteca, habla más de su lealtad y capacidad para saber qué vende en Rotterdam y Berlín que de lo que podría crear como autor.

Abel sorprende el doble porque justamente viene de él o, mejor dicho, de un Diego Luna que nunca se había mostrado o insinuado así. Rueda el tipo de filme entrañable que François Truffaut y Louis Malle hubieran abrazado. Una cinta de arte que puede ser popular sin dejar de ser personal. *Abel* es de esos filmes que quizás cualquier niño puede entender a cabalidad porque las cosas que ocurren son de esas que los tocan de cerca. Mientras los niños se reirán, los mayores quedarán alterados y con el alma trozada.

Una cinta centrada en un niño es en el fondo acerca de una familia, y esta lo es. Y Luna no solo indaga en los posibles daños que implica el abandono de la figura paterna, sino que también cuestiona, tangencialmente, la gran debacle mexicana: que los padres deban emigrar para ayudar a las familias que se quedan atrás. La familia de Abel, un chico de 9 años, lleno de rabia, silencios y alteraciones, es una de ellas. Abel está trastocado, mal. Es un encanto, pero tiene mucha oscuridad adentro. Algo ha pasado, algo ha hecho, algo le han hecho. Viene saliendo de un siquiátrico y, al ver que nada funciona, decide tomar el rol paternal. Lo que pudo ser una cinta manipuladora termina alzándose por el humor y las aventuras autodestructivas que asume Abel.

Ojalá más actores de la talla de Luna debutaran tan bien.

Ojalá muchos jóvenes que debutan, punto, pudieran filmar una cinta tan liviana y a la vez tan profunda y estremecedora como esta.

La mejor cinta que vi durante el pasado Sanfic fue la que además terminó ganando, aunque es una pena que tuviese que compartir el premio con la que más me sulfuró. Pero bueno, *Alamar*, la cinta eco-mexicana desaparecerá y, poco a poco, *Putty Hill* irá consolidándose. La película de Matt Porterfield es una cinta americana tan alejada de Hollywood que termina rescatando lo mejor que hizo ese mismo Hollywood durante los años setenta. Una película coral sobre un grupo de veinteañeros que parecen zombies de un país devastado, donde la familia desapareció hace años y lo único que queda son las ruinas humeantes. Todos están ligados a Cory, un chico que quizás tuvo la buena idea de morir de una sobredosis y saltarse el mundo tal como lo conocemos. El llamado mundo del *white-trash* acá es tratado con gloria, sensualidad y cariño. Matt Porterfield conoce a esa gente y, además, tiene la buena idea de entrevistarlos sin guión, pero sin caer en el síndrome del *making of*, porque si bien él mismo confiesa que su guión fue *delgado*, entiende que el único mundo que comprende y domina, que le duele, y del cual nunca va a escapar, es el del barrio de Putty Hill, al norte de Baltimore (algo no menor: filmar Baltimore post *The Wire* y salir con una ciudad nueva, bella en su desolación y llena de rincones impensables). Sus no-actores no están siendo encuestados o filmados por un ojo antropológico, sino por alguien que los quiere, conoce y no los juzga. El mundo es atroz, pero su mirada tiene estética y pura verdad. Es verano, hace un calor pegote, y todo parece a punto de derrumbarse, aunque no por eso la gente no puede tatuarse, bañarse en un río entre los rayos de sol que se cuelan por los árboles, pasar tardes en una piscina inflable barata, tomarse un parque medio abandonado para hacer piruetas en skate o en BMX, o cantar karaoke durante la fiesta postfuneral en una secuencia tan inspirada y cargada, que remite nada menos que al final epifánico de *El francotirador* de Cimino. Matt Porterfield es un marginal completo y quizás por no contar con las caricias europeas con que cuentan muchos cineastas latinoamericanos no tiene que rendirle cuentas a nadie excepto a sus propios fantasmas.

Cuando miré el programa del Sanfic y vi que había un especial de cine suizo, primero reí, luego dudé, después pensé: «Claro, Suiza debe haber financiado este pequeño ciclo». Con este prejuicio ingresé a la sala casi vacía y me topé con una cinta de un tal Lionel

Baier llamada *Un autre homme*, que perfectamente puede ser una de las grandes y más acertadas películas acerca de lo que realmente implica y significa ser crítico de cine. La vi sin saber nada. Éramos pocos. Era una función tarde. La amé. Me encantó. *Un autre homme* me gustó por muchos motivos pero, sobre todo, porque me pareció notable cómo toma la idea del crítico de cine y, en vez de destrozarlo y filmar una historia vengativa («disparen contra el crítico», bla, bla, bla), transforma a François (sí, François), su notable protagonista, un entregadísimo y empático Robin Harsch, en un personaje tan entrañable como lastimado, que vivirá una aventura intelectual, vital y erótica desde el momento que ingresa a ver *Last Days,* no como espectador sino como crítico. *Un autre homme* es suiza, pero mira hacia París, y está filmada como una cinta nouvelle vague, en blanco y negro. Todo es muy gracioso y liviano, pero por debajo está la pequeña tragedia de alguien que sabe escribir pero no sabe de qué, que se transforma en crítico y no sabe qué le gusta y qué no. Es la historia de un no-cinéfilo que pasa a amar el cine y se transforma en otro; es también la aventura de un plagiador que, robando, encuentra su voz, lo que le hace perder todo lo que tenía.

Un autre homme es erótica y sexy y suelta y con mucha piel y comida y personas inteligentes. Gana varios puntos al dar vuelta los roles y colocar al chico en el rol de la chica, y al otorgarle a la crítica de cine las características de una femme fatale de tomo y lomo. Aquí la que sabe mucho y tiene mucha opinión es la mala y la manipuladora, que termina haciendo lo que quiere con el inocente. La cinta, de alguna manera, plantea que aquel que ve cine y sabe de cine es perverso o tiene ventajas y, al que no, le faltan las armas para enfrentar la vida. *Un autre homme* tiene guión, tiene actores, tiene alguien detrás con una mirada sobre la vida y que no anda por ahí tratando de captar la realidad al vuelo, confiando más en el azar y «el momento» que en la tarea de justamente atrapar y crear momentos que sean reales. *Un autre homme* se la juega por sus personajes principales y los defiende a muerte. Baier no sobrevalora los Alpes, todo lo contrario: la vida está en la ciudad, en los cafés, en las piezas de los moteles y, claro, en las salas de cine.

A veces estar en un festival de cine latinoamericano te puede hacer sentir muy extraviado. Lo que percibes cuando estás rodeado de tipos que se han vuelto los regalones «del circuito», cineastas expertos en la América Latina «profunda» que, como publicistas de

primera, son capaces de ver lo que los otros quieren ver.

El cine siempre ha estado ligado a la seducción, pero antes la meta era seducir al público o, al menos, a *tu* gente (el cine militante de los setenta).

Ahora lo importante es seducir a *cierta* gente.

Esa gente es, por lo general, rubia, de izquierda, ecológica, primermundista, y suele haber tenido un novio o novia latinoamericana.

Llamémoslo el síndrome Rotterdam, por el puerto holandés donde se realiza un festival «que la lleva». Hoy por hoy, Rotterdam es un sello y una moral (un amigo insiste en que es una retórica), y cuantas más puertas abre en el mundillo del cine independiente o de arte, más da la impresión de que las cierra cuando se trata de inspiración y creatividad. No sé quién fue el señor Hubert Bals. Ni siquiera sé si está vivo (no lo voy a googlear), pero el señor Bals, del Premio Hubert Bals para desarrollar cine latinoamericano y del tercer mundo, ha terminado por afectar (de afectación) el cine «alternativo» mucho más de lo que pensamos. Tanto así que ya no es una alternativa; es un cliché. Rotterdam y estos festivales obsesionados con la región creen hacer el bien, pero, como buena ONG paternalista, el tiro les está saliendo por la culata.

Se están convirtiendo en el FMI del cine.

Dictan pautas, exigen visiones, crean una suerte de «club de los niños pobres cosmopolitas». Sí, quizás hablo por la herida, y sí, he perdido frente a ellos. Varias veces. Hablo con la autoridad que da el resentimiento. Mi cansancio y hastío con estas cintas idénticas y de fórmula tiene que ver con el resultado final (ya no digamos el cuestionable proceso de postulación al festival). Cuando uno ve cinco filmes con ese sello en un día y capta las coincidencias, descubres que no es una coincidencia, sino algo parecido a un mandato.

Es cierto: no todas las cintas que tienen este sello son malas, ni toda persona ligada a ellos está contaminada, pero si alguien ha sufrido de una manera aterradora ese matonaje cultural es el llamado Nuevo Cine Argentino que, de un tiempo a esta parte, se ha especializado en «tipos que caminan con saquitos».

Ser del mismo país que Lucrecia Martel no implica que puedas filmar como ella.

Al revés. El mensaje es más bien lo contrario: no la imites ni te acerques a su mundo. La genial es ella, tú a lo más podrás captar tu mundo.

Cuando uno se topa con cinta tras cinta de gente poco honesta y

sin mundo propio, las cosas empiezan a oler mal y sientes más aburrimiento que asco. La búsqueda o exploración válida y necesaria se transformó tan rápidamente que parece una plaga; se empezó a repetir de tal modo la formulita, que dan ganas de llamar a los hermanos Zanuck para hacer una parodia políticamente correcta.

Las cintas Rotterdam desprecian el diálogo y a los personajes, están centradas en lo rural, les da pánico la música incidental y poseen planos contemplativos tan largos que uno puede cortarse las uñas antes del próximo corte. Ah, y matan, en vivo, animales (no ver *La rabia*, de Albertina Carril, la película más repelente y menos generosa en años).

Ok: Reygadas quizás es un iluminado y *Luz silenciosa* es, en rigor, algo irrepetible. Pero también es inimitable. Ya lo vimos.

Ahora queremos —quiero— ver algo nuevo.

¿Es mucho pedir?

Para fórmulas, clichés y repeticiones ya tenemos Hollywood.

Es curioso, pero las películas acerca de deportes tienen un serio problema a la hora de viajar. Uno pensaría que, tal como las de acción, un filme que se mueve y se tensa, que no abusa del diálogo, sino de los músculos y las pantorrillas, no tendría problema alguno para cruzar fronteras. No es así. La mayor parte del cine deportivo, por llamarlo de alguna manera, es norteamericano o es en inglés (¿Alguien ha visto la cinta de surf *Puberty Blues* de Bruce Beresford?). No tengo claro por qué, pero pareciera que así es. Cuando este cine lograba llegar a las pantallas, su paso era fugaz.

Quizás por eso tengo un lazo especial con aquellas cintas de jugadores que fueron triunfos norteamericanos y que vi, rodeado de dos o tres despistados, en un cine moribundo en Santiago, hace diez o quince años. Ahora simplemente no llegan. Son lanzadas directamente en DVD. O son comedias de camarín, que es otro género, supongo, que no entiendo del todo, aunque a veces me río con Will Farrell.

En mi memoria cinéfila tengo recuerdos de un adolorido y machucado Nick Nolte en *North Dallas Forty* de Ted Kotcheff; el trío de surfistas rubios en *Big Wednesday* de John Milius; y una tarde fría, en un cine más frío, encontrarme a Kevin Costner, Burt Lancaster y James Earl Jones en medio de un campo de maíz celebrando el béisbol, la paternidad y a Salinger en *Campos de sueños*, el *one-hit wonder* de Phil Alden Robinson, cinta que todos

mis amigos norteamericanos tienen en un altar (y con la que confiesan llorar cada vez que la ven) y que ninguno de mis amigos cinéfilos (y no cinéfilos) siquiera conocen.

La película deportiva que me interesa, que juega limpio y que sigue las reglas, no es aquella donde el chico gana, sino aquella que, luego de saltarse y trascender todos los clichés, apuesta más por la cancha (el barrio, el pequeño pueblo, el vestuario, el salón de pool) que por el juego (*El color del dinero* y *El audaz*, sin ir más lejos; *All The Right Moves* de Michael Chapman; *Junior Bonner* de Peckinpah; y la sublime *Ciudad dorada* de John Huston).

En las historias deportivas pareciera que el protagonista juega primero y piensa después, y tal vez por eso son ideales para hacer filmes inteligentes acerca de personas poco ilustradas, y hacerlos con la camiseta de él o de los protagonistas puesta y sudada arriba del cuerpo de aquel director que quizás no sea un campeón, pero puede sentir como uno.

Donde hay una pelota hay un pueblo. Y en estos pueblos perdidos la idea de victoria tiene más que ver con escapar que con ganar.

En esas películas siempre había un pueblo y el entrenador era el padre en un mundo de padres ausentes. Para mí, *La última película* de Peter Bogdanovich no es la gran cinta cinéfila-nostálgica de la que todos hablan, sino la mejor película de deportes que no necesita usar el juego para ser uno de los más grandes exponentes del género. En ese pueblo polvoriento de Texas el básquetbol es tan importante como el cine. Y la esposa del entrenador decide entrenar al chico en esa área donde la competencia siempre es feroz: el sexo y las relaciones amorosas. El coach de *La última película* (que tiende a ser la figura con la que el director se identifica, puesto que dirigir acaso es sacar lo mejor de los demás para que el equipo triunfe) no es capaz de liderar ni inspirar porque una era está llegando a su fin y los chicos son capaces de jugar bien, pero saben que no ganarán, tal como saben que *Red River* será lo último que exhibirán en el cine antes de que lo cierren.

Los entrenadores, por lo general, han ido reflejando los tiempos y, casi siempre, en las peores cintas del género, son una suerte de gurúes todopoderosos, duros, pero con corazón de oro. Tabulando cintas en mi mente me doy cuenta de que algunas de las que más me gustan tienen un lazo entrenador-atleta en su centro, pero el entrenador es algo más complejo que aquel que sabe más. Me gusta Walter Matthau insultando a garabato limpio a los prepúberes de *The Bad News Bears* de Michael Ritchie; un cínico y acabado Peter

Falk explotando a sus rubias luchadoras libres en *Las muchachas de California*, la última de Robert Aldrich; Paul Newman en *Slap Shot* de George Roy Hill, a cargo de un equipo de hockey de tercera entendiendo que ya no es uno de los jóvenes; y quizás mi entrenador favorito sea Scott Glenn en *Personal Best*, el curioso y contradictorio debut de Robert Towne (un filme mitad setenta-mitad ochenta con más cámara lenta de lo aconsejado).

En *Personal Best*, Glenn es un solitario entrenador de corredoras de fondo que, por un lado, lamenta ser *solo* un entrenador de chicas y, por otro, las envidia por no tener ni la vida ni la complicidad que ellas tienen entre sí.

Me acuerdo también de *Los muchachos del verano*, una cinta muy nominada al Oscar sobre ciclistas, de Peter Yates, que aun así se estrenó escuálidamente en un cine del centro y no alcanzó a durar una semana. Me acuerdo también que después de verla empecé a andar en bicicleta.

Dios, cómo quiero a esas cintas que no duraban una semana en cartelera a fines de los setenta y comienzos de los ochenta.

A veces pienso que nunca las vi, que me las contaron, que las soñé.

Vengo llegando del Bafici, el Festival del Cine Independiente de Buenos Aires, y como sucede cuando uno ve un promedio de cuatro largos al día (llegando a veces a seis), la sensación química-visceral es de no querer volver a ver una puta película más en mi vida. Ni una. Lo que necesito primero es vomitar y luego limpiar el paladar con el más fuerte de los Listerine para removerme toda la placa y el sarro de cine-arte y cine-indie y cine-joven («mira cómo la cámara se mueve para que nadie se dé cuenta de que no tengo nada que contar») y cine de países que no sé dónde quedan (si me invitan a Lituania, recuérdenme decir que no).

Creo que necesito litros de Visine para mis ojos y, sobre todo, necesito mucho cine popcorn, chatarra. Ese cine que sabe que, uno, no es arte ni nunca será confundido como tal y, dos, que tendrá un público que saldrá satisfecho pase lo que pase.

Nada por ahora de cine contemplativo-que-no-contempla, nada de indagaciones del *yo* para que el espectador termine de armar su propia «narrativa».

No, no por ahora.

Denme unos días.

No es que no quiera volver a ver cine de autor, experimental,

jugado. No. Para nada. En Buenos Aires vi toda la filmografía de Kelly Reichardt y hasta compré un libro sobre su breve obra. Creo que *Old Joy* y *Wendy and Lucy* destrozan a toda la competencia, tanto la estadounidense como la del mal cine-de-autor-que-no-sabe-escribir latinoamericano que, si no fuera por obras iluminadas y llenas de cariño y humor y melancolía como la brillante y modesta *Excursiones* del personalísimo y no cooptado Ezequiel Acuña, el mismo de la fundacional *Nadar solo*, uno pensaría que nuestra cinematografía regional está en seria bancarrota creativa (jóvenes aburridos con pistolas, jóvenes aburridos que creen que son de un sexo hasta que captan que son de otro).

Como antídoto a mi regreso me puse a mirar una película chatarra: *Marley y yo*, la «cinta del perrito» con el sublime Owen Wilson. Pues bien: *Marley y yo*, de David Frankel, es pura chatarra, es casi un asco, es calculada y simpática y huele a Disney sin serlo y, sin embargo, qué gran película, qué gran chatarra, qué gran personaje el de Wilson. Cuánta verdad hay en ella. Es una cinta que envejecerá muy bien y permanecerá en aquellos que tengan la fortuna de verla. Es una película acerca de un perro, pero sobre todo es acerca de la vida, de las opciones que se toman y no se toman; sobre los sueños rotos y las sorpresas que ocurren cuando no todo sale como quieres. Es acerca de un hombre que tiene un perro. Nada más, nada menos.

Gracias a *Marley y yo* creo que ahora podré volver a ver cine menos chatarra.

Creo que ya estoy curado.

Creo.

Desde hace años que no tengo auto; lo vendí antes de iniciar el rodaje de *Se arrienda*, en medio de un torbellino de preproducción que ahora, con la distancia nebulosa del tiempo, asocio a estar hacinados en una calurosa oficina de emergencia de un país tercermundista que está a la espera de un huracán frente al cual todos saben que no están preparados y que, sin lugar a dudas, arrasará dañándolos para siempre. Yo lo intuía y aceptaba el diluvio inminente con tal de que, al menos, Gastón Fernández, el héroe de la historia, se salvara. Hoy veo el rodaje de *Se arrienda* como un sacrificio, como una aventura algo demencial y limítrofe, una odisea cuya meta final hacía que valieran la pena todos los malos ratos y neuras a cambio de algo no menor: una película con un personaje central fuerte que lo uniera todo. El fin sí justificaba los

medios.

El personaje debe ser la fuerza que guía la película, no su director. El personaje es el ancla y tiñe y controla la historia y guía al director. El personaje debe ser tan fuerte que incluso supere las falencias de quien dirige, los problemas y estrecheces de la producción, los cambios de locaciones de último minuto. Tal como los seres humanos, un personaje debe tener fuerza interna para superar todo aquello que no puede controlar, todo lo que el destino, el azar o la mala suerte le pongan por delante. Mi impresión es que Gastón Fernández era más fuerte y pudo salvarse y, de paso, creo, salvar la película.

No tengo tan claro si me salvé yo.

O quizás sí. El viaje al corazón de las tinieblas que fue hacer *Se arrienda* «a la antigua» y, luego, la debacle de querer hacer *Perdido* con una producción del siglo XX (fuck Ibermedia; fuck Third-World Cinema Fund), terminó por conseguir, con su cuota de resentimiento y odio de por medio, más algo de venganza y sangre en el ojo, que surgiera lo que ahora me tiene tan cómodo: el método del cine-garage.

La razón por la cual vendí mi Gol fue un choque bastante violento un domingo por la tarde de diciembre cuando, rumbo a una reunión con una actriz que aún hoy insiste en que triunfó en Hollywood, pensando en todo lo que tenía que pensar, pensando en cómo podía «ganar la batalla» que se me venía encima, quizás echando de menos y no entendiendo cómo algo tan fácil y agradable y nouvelle vague como fue el rodaje del corto *Las hormigas asesinas* se estaba transformando en una invasión a Kuwait, dejé de preocuparme por los semáforos y, juro que es cierto, al son de *Bad Movie Scene* de The Gathering, choqué de frente la parte de atrás de una camioneta de una señora que era del campo. Vitacura con Alonso de Córdoba, frente a la iglesia donde se casaron mis padres, y yo sangrando y en shock y llamando por celular a la actriz para decirle que quizás me iba a retrasar. Nadie de la puta misa de siete salió en mi ayuda.

Yo estaba a punto de ser director, de pasar de ser alguien lleno de dudas a tener que ser alguien con respuestas para todo y para todos. Debía ser capaz, lo tenía claro, de manejarme, dirigirme, conducirme, estar alerta, mantener un ritmo, hacerle el quite a los obstáculos. Yo estaba en ese momento sin dirección, acaso buscándola desesperadamente, no encontraba copiloto, sentía que podía chocar en cualquier momento.

Así fue.

Choqué.

Me estrellé.

El auto se arregló gracias al seguro y se vendió justo antes de lanzarme a rodar por un precio muy inferior al del mercado. Me transformé ciento por ciento en peatón y desde entonces que no he vuelto a tener auto. En una época me dio por la bicicleta y a veces la uso, pero siento que ya no tengo edad (tranca mía) y, por lo tanto, no es ni de cerca mi medio de transporte, ni creo que lo será. Supongo que dependo de taxis, el metro y caminar: en los tres puedo leer (sí, se puede caminar leyendo o viceversa), escuchar música o podcasts, revisar mails o simplemente pensar, mirar por la ventana.

No se me ha olvidado manejar, claro.

Aún tengo licencia para conducir. Incluso tengo una californiana.

A veces me prestan un auto y, más allá de aprovecharlo para ciertos trámites, lo que me gusta de un auto es simplemente manejar, con o sin música, de noche, sin tráfico, andar nomás, sin destino fijo. Ni siquiera es por la velocidad: no me interesa volar; más bien lo que me atrae es flotar en forma continua.

Pienso en esto de conducir de noche, del choque que tuve y las últimas veces que he manejado por períodos largos (en Los Ángeles, California; en Nashville, Tennessee; en Tulsa, Oklahoma) y vuelvo al cine.

Uno siempre vuelve al cine.

¿Por qué todo es al final tan cinematográfico o, al menos, por qué uno desea que lo sea? ¿Por qué asocio el cine a conducir?

No creo que solo sea un asunto de movimiento, aunque algo de eso hay.

¿Cómo si no algo tan pedestre, básico, puede volverse a veces francamente sublime? ¿Hay algo más misterioso que un conductor que maneja de noche?

¿Qué sucede realmente en la pantalla cuando una simple («¿simple?») persecución de pronto adquiere una intensidad inesperada? Pienso en *Duel* de Spielberg, *Bullit* con Steve McQueen dirigida por Peter Yates, *La huida*, e incluso *Convoy* de Peckinpah, *Death Proof* de Tarantino, la saga de los *Rápidos y Furiosos*, tantas cintas basura caminera y camioneras de Burt Reynolds en los setenta (me acuerdo de *Hooper, el increíble*) y, por cierto, esa obra maestra de culto del cine B escrita —aunque casi no tiene diálogo y el que tiene es muy poco caribeño o barroco o juguetón— por Guillermo Cabrera Infante titulada *Vanishing Point* o *Punto de fuga*

(aunque en castellano alguien tuvo la ocurrencia de llamarla *Punto límite: cero*). Hay algo en la velocidad, en la gracia acrobática que los dobles y los *stuntmen* logran cuando hacen que un auto vuele, gire, rebote o simplemente estalle contra una pared, contra otro auto, contra un cerro, contra el mundo.

Pero ese mundo —el de las persecuciones y saltos acrobáticos— no es del cual deseo escribir. Se me confunden de pronto autos y películas, actores y personajes y tipos solos dentro de autos y calles vacías, y da lo mismo si andan rápido o si van lento, si están conectados consigo mismos, con sus pensamientos, están ahí: un hombre y su auto, un hombre y su pieza ambulante y todas esas avenidas vacías, esos letreros luminosos, radios que de pronto te sorprenden con canciones que no habías escuchado en años, autopistas eternas, semáforos en amarillo, llovizna en el parabrisas, el viento tibio que se cuela por la ventana, anteojos oscuros para poder ver algo bajo ese sol que rebota en el concreto.

Todo me recuerda a Los Ángeles, la ciudad que se entregó a los autos, a las calles que no terminan, a los freeways que te llevan y no te llevan a ninguna parte. Si no optas por quedarte en un par de barrios, Santiago es una ciudad inmensa, eterna, esparcida, que depende del auto, o de pasar horas en buses o bajo tierra en el metro. En los autos ocurre algo curioso, además: no solo puedes pensar, masticar, divagar, cavilar, sino que estás obligado a circular (cómo me gustan las rotondas santiaguinas de noche). Un tipo paralizado en una cama, amarrado en sus pensamientos que no lo dejan libre, no tiene escape; en un auto todo parece cambiar.

Algo cede, se produce un cierto alivio, ingresa aire.

Es el movimiento.

Lo que se mueve avanza; no se estanca.

Es lógico que algunas de las mejores películas acerca de autos, noche, conductores y calles vacías ocurran en Los Ángeles. Y si es cierto, como creo, que Estados Unidos al final no es más que un set, entonces no es extraño que todo se me confunda y que, luego del choque, y ya con *Se arrienda* montada, me envíen donde unos hindúes de Los Ángeles (a Culver City, donde está la Sony, la otrora MGM) para supervisar el transfer a 35 milímetros. Llego a LAX y el tiempo tiquea rápido: el estreno es inminente. Me junto de inmediato con el postproductor, que ya había realizado el trabajo previo. Aquí se hará el *blow up* y nacerá la copia cero (Dios, qué arcaico, cuán siglo XX suena todo esto). Arriendo un auto, no me acuerdo cuál: supongo que es un compact. Sí, recuerdo que tenía un sunroof, una ventana en el techo y, de noche, lo abría y por ahí

ingresaba el aire marino, el esmog, las luces de los rascacielos de Bunker Hill, y las estrellas que brillan sobre Mulholland Drive y Sunset Boulevard. En ese viaje corto e intenso, todo me parecía *Colateral*, *Heat*, *Fuego contra Fuego* e incluso *Thief*: cintas donde Michael Mann intenta casi de manera religiosa convencernos de que Los Ángeles es la tierra prometida, y la manera de peregrinar es manejar de noche y solo (Jamie Foxx, Robert De Niro, James Caan).

Ahora es Ryan Gosling quien recorre las calles de la misma ciudad y vive en un departamento viejo cualquiera y ni siquiera tiene nombre y su pasado no está claro. Solo una cosa es clara: Driver (así se llama, así no se llama) conduce de puta madre. Conduce para no estar en casa, conduce para las películas de Hollywood, para ladrones que lo contratan para que los ayude a escapar. *Drive*, del danés Nicolas Winding Refn, posee la pasión cinéfila de un niño que se crió viendo cintas hechas en Hollywood y que ahora está ahí filmando calles por las que nunca anduvo y que, sin embargo, conoce tan bien. *Drive* es hipnótica, sensual, triste como un neumático liso, y si bien la cinta puede ser tildada de arte envasado en un filme de acción, y todo lo adrenalínico cuando Gosling intenta escapar de aquellos que lo persiguen (todo conductor en problemas al final necesita huir, zafar, escapar), funciona como un motor bien engrasado, lo que deja *Drive* es la sensación de un tipo que maneja y maneja y maneja solo por la noche al ritmo de música ochentera de segunda que algo le debe recordar.

Drive, por cierto, viene de *The Driver*, y tanto Winding Refn como James Sallis, el autor de la perfecta y desengrasada novelilla homónima, asumen que la clásica cinta de Walter Hill, de 1978, es quizás la mejor acerca de un conductor sin nombre (Ryan O'Neal, en el rol de su vida) que se dedica a conducir por dinero y, cuando no, está escapando y recorriendo las calles vacías de un Los Ángeles que parece devastado por la resaca de los setenta. Todo lo que ahora entendemos por estética *elei*, autos incluidos, está en *The Driver*, la cinta donde Walter Hill quiso que casi nadie hablara, que nada sobrara, que lo único que importase fuesen los autos, los estacionamientos, hoteles modernos con vistas a un desierto de luces sin fin, las calles y los callejones, la noche. Ryan O'Neal arrienda habitaciones en hoteles decrépitos del centro y siempre viste trajes con camisas con el cuello abierto, y cuando al final se queda sin el dinero escondido, el sentido de pérdida no tiene que ver con la traición ni con el extraño rol de Isabelle Adjani como la chica que realmente no está tan interesada en él, sino con que

O'Neal se queda a pie.

Verlo salir de la estación de trenes Union Station y caminar hacia la noche tiene algo desolador. Sin su auto, en una ciudad donde no se puede caminar, ¿qué será de él?

Como sucede con tantas cosas, el contexto es fundamental, determinante, es lo que da contención al propio texto: cuándo la viste, con quién, dónde y, lo que no es menor, qué estaba sucediendo afuera (en tu casa, en tu pieza, en tu colegio, en tu barrio, en tu país). *Volver al futuro* de Robert Zemeckis (presentada por Steven Spielberg, cuando ese nombre sobre fondo negro bastaba para hacerte tiritar, transpirar y tragar saliva de anticipación) regresó para su aniversario número 25, en HD, remasterizada, como si fuera nueva. Pero esto al final no importa: vuelve a las salas, no doblada, como el clásico que es (¿sabíamos que lo era?), como testimonio de un momento clave en la historia de los ochenta, tanto la nuestra como la externa. Lo que reaparece en cartelera es una cinta notable, ácida y emotiva, rápida y furiosa, que funciona como un reloj bien aceitado que, a pesar de pertenecer a los «horrorosos ochenta», es una cinta mucho más viva, oscura, ambigua, fascinante, compleja e insondable de lo que quizás pensamos en su momento.

Si escribo en plural es porque *Volver al futuro* es una cinta de todos, generacional, de una cierta generación o, quizás, de una parte de una generación, la que estaba —supongo— en el lado equivocado de la reja (al no estar tan políticamente comprometida pasaba automáticamente a ser políticamente incorrecta) en el momento que se estrenó en Chile porque, en ese entonces, al menos la gente que estudiaba Periodismo en la Universidad de Chile no veía ni —menos— gozaba con cintas como estas.

Vi *Volver al futuro* en Las Condes, en diciembre de 1985, casi a escondidas, y no pude disfrutarla con nadie. En cambio, El Flaco, un amigo que conocí años después, sí armó en esa época un grupo (de hecho, tenía un grupo, no así yo) e hicieron el rito: se vistieron con sus Converse de caña alta, sus poleras Ocean Pacific y sus parcas con mangas, pues Michael J. Fox tenía parcas sin mangas, y entonces nadie en Chile podía soñar con acceder a un trofeo tan preciado. Se fueron caminando desde la Vitacura profunda hasta el cine Las Condes, no sin antes pasar un rato a jugar a los Delta. Me cuenta que la sala estaba repleta, que rechiflaron la breve moda de hacer clips-como-sinopsis (*Say You, Say Me*, de Lionel Ritchie, de un

bodrio de Taylor Hackford llamado *Sol de medianoche*).

Yo ya era un chico del cine-arte Normandie y estudiaba Periodismo; ya sabía que nada supuestamente reaganiano podía gozarse en forma pública: los maoístas de mi escuela no tenían humor, no tenían goce, no estaban para ver cintas sobre viajes en el tiempo; estaban muy ocupados fundando un tiempo nuevo, un futuro excluyente, hecho a la medida de ellos.

La obra cumbre de Zemeckis reaparece ahora justo para que los fans originarios vuelvan a enfrentarse a su pasado y puedan llevar a sus hijos, sobrinos o ellos mismos a una de esas películas que «hizo estallar todo». A diferencia de muchas cintas malditas que no fueron entendidas en su momento, *Volver al futuro* conectó de inmediato y fue, aquí, pero en todo el mundo también, una cinta que le habló a su target (básicamente adolescentes, hombres entre 12 y 18 años nacidos a comienzos de los setenta) de una manera envidiable y de tú-a-tú. Quizás también terminó dañándolos o marcándolos para siempre porque hay tanto en *Volver al futuro* (pocas cintas tienen tantas cintas dentro de sí mismas) que hoy es, qué duda cabe, parte de nuestro día a día y de nuestro inconsciente, por lo que no sería del todo osado decir que esta película masiva, popular, tan liviana como oscura, tan fácil de digerir como existencialista e inefable, marcó a una masa generacional de una manera tan profunda que quizás ni ellos se han dado cuenta.

Marty McFly interpeló e identificó a todos, mientras que, por ejemplo, Rusty James en *La ley de la calle* de Coppola (un año antes en otra cinta acerca de adolescentes y el paso del tiempo) trizó a solo una elite más bien intelectual, tal como lo hizo, digamos, unos años después, todo el fenómeno del grunge.

Volver al futuro no alcanzó a ser un filme de culto porque siempre estuvo en todas partes. Tocó temas existenciales (quiénes somos, por qué el tiempo lo arrasa todo) sin tener que pasar por el filtro del cine-arte. *Volver al futuro* fue un éxito masivo, explosivo, avasallador y, tal como *La guerra de las galaxias*, taladró la mente de millones. Pero la diferencia radical entre las dos no es menor: *Star Wars* ocurría en el futuro y era más metafórica; *Volver al futuro* ocurría en el presente, en un pasado cercano y en un futuro al alcance de la mano (la segunda parte, ambientada en 2015, posee un café retro ochentero que aterra en lo perfecto que es y donde Michael Jackson no para de sonar). Los chicos galácticos podían soñar con recorrer planetas y tener sables; los seminerds del barrio podían usar skates o zapatillas Nike (o desearlas). En ese sentido es quizás la primera gran cinta aspiracional de la década y, sin duda,

el primer filme-*placement*.

El tema de fondo era, además, algo que todos los chicos podían entender y que, de hecho, ya se habían preguntado: por qué mis padres son mis padres o, lo que es más duro, pero no menos cierto, qué hubiera pasado si todo hubiera ocurrido de otra manera. ¿Yo sería yo?

Otra cosa: para una cinta a todo color, juvenil, teen, lo más radical, lo más fuerte, era de dónde salían todos esos temas griegos: el acoso de la madre al hijo (Lea Thompson claramente está cachonda con su hijo Marty), la suplantación de la figura del padre, la posibilidad de alterar el futuro de todos, el poder inmenso del amor (*The Power of Love*, de Huey Lewis and The News).

Como la cinta es, entre otras cosas, acerca del tiempo, no debe sorprendernos que el tiempo sea, al final de cuentas, relativo. Su reestreno en Chile llega casi 26 años después de su estreno local para celebrar sus 25 años (¿se entiende? Un año tarde para celebrar sus bodas de plata). Lo importante es que llegó. En rigor, nunca se ha ido: permaneció en VHS, DVD, Blu-Ray e infinitas transmisiones por cable y televisión abierta donde, mal programada, pasó a ser una cinta de relleno o una apuesta segura para tardes calurosas. Ahora todo cambia: pagar la entrada, sentarse en una sala con Dolby y anticipar la excitación de ver algo que no es nuevo. Enfrentar algo que fue muy importante y que se quiso mucho altera todo.

El viaje ahora será en sentido inverso. ¿Se producirá la misma química? ¿Se darán esos silencios incómodos que al final solo hablan de la distancia? ¿O todo será mejor que antes porque ahora entendemos mucho más eso tan escurridizo y escaso que se llama tiempo?

Cincuenta minutos

Un cuento inspirado en un corto (*Matías va a terapia*) basado en una novela (*Mala onda*).

INT. - OFICINA SIQUIATRA - TARDE.

Invierno, alrededor de las 16:30 horas. Frío afuera. Por la ventana del piso 11 se intuye el cerro San Cristóbal a través de la bruma de esmog. Pareciera que hubiese neblina, pero es la contaminación. El edificio es moderno, la consulta es pequeña, nueva, diseñada para profesionales que necesitan lo básico. Hay un calefactor halógeno encendido que le da a toda la oficina un color anaranjado. Hay un diván, comprado en Muebles Sur, y dos sillones que se enfrentan.

El siquiatra es relativamente joven, tiene bigotes, pero no barba, y luce un suéter grueso, tipo marino, que le gusta asociar a una foto de Hemingway que una vez compró en una librería del Drugstore.

Esta es su primera consulta independiente. Es propia. El dividendo es bajo. Tiene colegas que pagan más de arriendo. No tiene muchos pacientes aún. Se consiguió una asesoría con Carabineros de Chile a través de un primo, y una vez por semana pasa un día en el hospital de la institución atendiendo a cabos y prefectos que han vivido experiencias traumáticas.

Su laptop está conectado a wi-fi. Hay un afiche de la película *Los 400 golpes* de Truffaut, que compró en París cuando viajó por un congreso. También tiene una foto enmarcada de Carl Jung. En un rincón hay una repisa con muchos libros.

La oficina no tiene sala de espera.

El siquiatra se llama igual que el paciente que va a entrar: M. El siquiatra tiene doce años más que su paciente.

Suena el timbre.

M29 cierra la página del suplemento literario «Radar» del diario argentino *Página 12* y se acerca a la puerta. El chico es de su misma altura. M17 es guapo sin ser bonito. M17 le da la mano.

DOCTOR

Eres puntual. Adelante.

M.
Llegué diez minutos antes. Estaba esperando en la escala de emergencia. Quería ver quién salía, pero no salió nadie. No tienes muchos pacientes, veo.

DOCTOR
Pasa. Este es tu lugar.

M.
Este es tu lugar. Por favor. ¿Así recibes a la gente que va a tu casa? Puta, ¿va gente a tu casa?

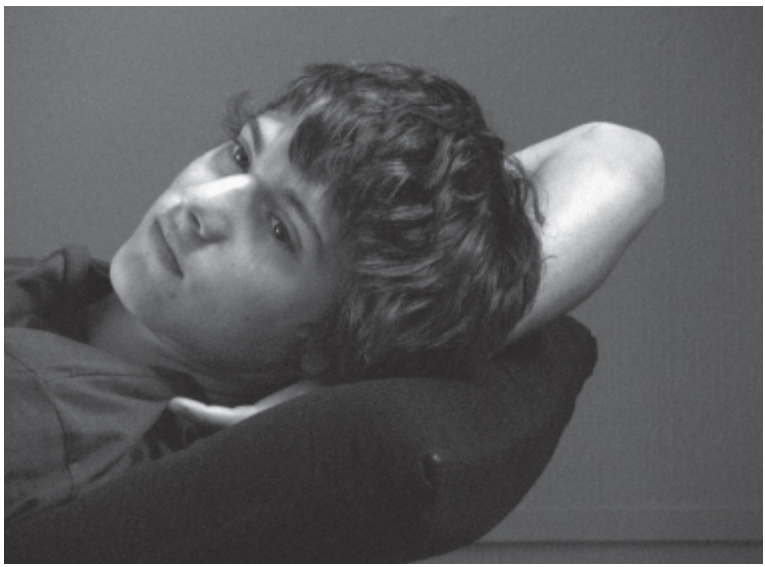
DOCTOR
Te noto tenso… ¿Quieres hablar de algo?

M.
Vine para acá, ¿no? Algo debo querer. ¿Me siento o me acuesto?

DOCTOR
Lo que tú quieras.

M17 se lanza arriba del diván, pero queda mirando al doctor a la cara. M29 se sienta en su sofá.

M.
Nos llamamos igual.



DOCTOR
Así es.

M.
¿Cómo quieres que te diga?

DOCTOR
Como te sientas más cómodo. Puedes llamarme por mi nombre y yo por el tuyo, ¿te parece?

M.
Ahí vemos. Muchas veces uno no le dice nunca el nombre a la persona con que uno habla porque uno ya sabe cómo se llama y es redundante, ¿no?

Silencio. Un largo silencio.

DOCTOR
¿Cómo llegaste a mí? ¿Alguien te recomendó o…? ¿Has estado en terapia antes?

M.
No.

Silencio largo.

M. (CONT'D)
Mis padres ni siquiera saben. Pagaré al contado. Me tienen una cuenta. Y nada, tengo ahorros. Heredé, además. Mi abuela.

Silencio.

M. (CONT'D)
Luego les diré que estoy viniendo a verte y se asustarán y urgirán y me lo pagarán todo. ¿O necesito ser mayor para que me atiendas si el que paga soy yo? Googleé y no decía nada de eso. ¿Hay algún problema? ¿Quieres que te pague ahora? Será al contado. Don’t worry, doctor House.

Silencio breve.

DOCTOR
¿Cómo llegaste hasta acá?

M.

En bici.

DOCTOR
Digo…

M.
Sé lo que quieres decir. Te encontré en Facebook y luego seguí investigando. Unos *cutters* que encontré dicen que eres como un dios. Tienen un foro en la red y ahí un par empezó a mojarse alabando lo «empático» que eres. Dicen que escuchas y entiendes. Ahí anoté tu nombre.

DOCTOR
Cutters.

M.
Sí. Gente que se corta. Existen. ¿Sabías?

DOCTOR
¿Por qué te interesan los jóvenes que se automutilan?

M.
Son secas en la cama. Como sienten que son feas o freaks, son más needy que la cresta, pero agotan rápido. Son muy de alta mantención. *Mal*. Igual prefiero las minas con menos rollos. Antes me atraía la gente más rara, pero uno crece. Uno se cansa, para ser más preciso.

DOCTOR
¿Y tú nunca has pensando o estuviste a punto de…?

M.
Estás más huevón. Ni siquiera me tatuaría. Cuido y me gusta mi cuerpo. Me va bien con mi cuerpo. Pero nada… Me parece bizarro… Yo no lo hago, pero te confieso que me atrae o sorprende una mente que sea capaz de hacerlo. Me intriga una persona que es border. Me parecen más intensos que los que solo juegan wii o twitean sus putos pensamientos emos.

DOCTOR
¿Conoces mucha gente intensa como dices?

M.
Últimamente he estado como conociendo gente fuera del círculo

de los cuatro colegios y…

DOCTOR
¿Cuatro colegios…?

M.
Si supieras cuáles son, no me preguntarías cuáles son. Obvio. Te delataste solo, doc. Ya: eres clase media emergente, nada de malo en eso. Al revés. El primero de tu familia que fue a la universidad: bien. A pesar del metro, estás a millones de kilómetros de Maipú. Huiste lejos. Te entiendo. Igual hay movilidad social en este país, digan lo que digan.

Silencio.

M. (CONT'D)
Nada. Conocí una mina, tiramos harto, ene… la mina muy agradecida, muy loca… Reconozco que hice cosas con ella que nunca había hecho…

DOCTOR
¿Qué?

M.
¿Perdón? No vine a contarte cosas para llenar tu pendrive mental para que luego te puedas masturbar en tu oficinita. Huevón, tengo un CI de 137. No todo lo necesitas saber o preguntar. Hay mucha información que se obtiene solo con mirar. Hasta con oler, huevón. ¿Puedo seguir?

DOCTOR
Sigue.

M.
Caché que la Sara —esta mina— era muy onda *Crepúsculo*, muy *True Blood*, gótica pal pico… Mal. Muy cagada de la cabeza, así que le hice el quite…, pero antes la escuché un rato y… Luego vi un día en mi casa esta serie de HBO, un par de capítulos al menos, del siquiatra cagado de la cabeza. Bien rica una de sus pacientes: la mina que hace de Alicia en *Alicia* en 3D; la mina que también hace de la hija en esta película de una familia con dos mamás… Nada… ¿Dónde iba?

DOCTOR

Una serie sobre un analista.

M.
De pendejo vi *Analízame*. Buena. Cómica. Me pareció cómica, ahora quizás me parecería mala, no sé. Uno evoluciona en sus gustos. Y nada. Casi la mitad de mi curso va al sicólogo, pero a mí me pareció muy fome. Quiero algo más power.

Silencio.

DOCTOR
Me gustaría que me contaras más de ti; información, digamos, más acotada. ¿Cuántos hermanos son? ¿Vives con tus dos padres? ¿Qué hacen?

M.
Ya te di mi edad por teléfono. Nacionalidad es como obvio. Yo cacho que basta con ver mi ropa, mi cara, no sé, el dato que te di de que pagaré yo ya te sirve para deducir mi estatus…

DOCTOR
Te gusta manejar las cosas. ¿Por eso viniste? ¿Algo no te está resultando?

M.
Vine porque no tengo amigos y me pareció mejor arrendar un siquiatra que, no sé, ir a una puta a darme un masaje. Creo que me voy a ir. Eres pasivo-agresivo, ¿sabías?

DOCTOR
Tu idea es que nos veamos cada cierto tiempo…

M.
No sé si quiero volver a verte. Creo que no hemos «empatizado».

DOCTOR
Cómo crees que podríamos mejorar esta relación.

M.
No es una relación: te pago, y tu abres tus oídos, hueón. ¿Estarías aquí gratis? ¿Serías mi amigo?

DOCTOR
Perfectamente.

M.

Amigo de huevones menores de edad. Los dos en una pieza. Muy Iglesia católica. No. Yo no sería amigo tuyo. No creo que tengamos mucho en común.

DOCTOR

¿Tú crees que la amistad se basa en las cosas que dos personas tienen en común?

M.

Nada. Te gustar ganar, veo. Simplemente tenía curiosidad. Eso. No soy Dexter, no soy un sicópata, no me voy a mandar un Columbine/*Elephant*. ¿O prefieres que gaste la plata en ropa o en subir a la puta nieve?

Silencio.

Un silencio largo.

M. (CONT'D)

Si uno no está, entonces nada te puede pasar.

DOCTOR

¿Cómo?

M.

Fue algo que escuché. Una canción. Y es cierto. Ok, ¿puedo seguir? ¿Puedo seguir, por la puta? Porque esto va a ser sobre mí, ¿no? Yo estoy pagando. *It's my time.*

DOCTOR

En efecto, es tu tiempo y este espacio es para que te sientas cómodo y tranquilo. Acá puedes sentir o hablar lo que quieras. ¿Siempre miras Facebook?

M.

Soy del siglo XXI. ¿Qué quieres que haga? Que lea poesía a la luz de la vela. Soy relativamente normal. Y tengo bastantes más amigos que tú en Facebook. ¿Es ético que un siquiatra tenga Facebook?

DOCTOR

¿Qué te parece a ti?

M.

¿La dura? Creo que eres un tipo medio solo, medio aburrido, con

issues no del todo resueltos, y que te gusta escuchar cosas de otros porque a veces sucede que te topas con problemas o gente parecida y eso onda que te conforta. Te gusta captar que no eres el único y te gusta también estar acá encerrado, escondido, tratando de ayudar porque cachái que eres mejor ayudando, porque tú ya no vas a cambiar como quisieras cambiar, no vas a ser como te gustaría ser.

DOCTOR
¿Y cómo me gustaría ser?

M.
¿Tú? Puta, mejor. Más libre, suelto, pero no te enganches. El que debería hacer transferencia luego soy yo, ¿no? Punto para mí.

DOCTOR
Tú ves esto como un… ¿partido?

M.
Todo el mundo quiere ganar, doctor. ¿Acaso no te enseñaron eso en la universidad?

DOCTOR
¿Y tú? ¿Cómo te llevas, digamos, contigo mismo? ¿Qué cosas te molestan o duelen? ¿Qué cosas te gustaría enfrentar de otra manera?

M.
¿Qué lazo tengo conmigo? Puta… no sé. Pasamos harto tiempo juntos. Puta la pregunta huevona.

DOCTOR
¿Cómo te llevas con tu inconsciente?

M.
¿Me estás hueveando?

DOCTOR
¿Duermes bien?

M.
Duermo hasta tarde. Y me duermo tarde. A veces me masturbo para dormirme. Es una vieja receta clásica. ¿Tú no? No vas a analizar mis sueños, espero; no soy huevón. No tengo pesadillas. A veces sueño cosas pencas, como todos. A veces ni sueño.

DOCTOR
¿Te gustaría ser otra persona? Alguien que quizás conozcas o… alguien del cine: un actor, un personaje. ¿Alguien del deporte?

M.
Ese no es el tema.

DOCTOR
¿Cuál es?

M.
Córtala ya. Calma. Podrías tomarte un Ravotril. ¿Tomas? ¿Tienes? Porque esa es la gracia de un siquiatra, ¿no? Los huevones pueden recetar. Me vas a recetar.

DOCTOR
¿Sientes que necesitas algo? ¿Algo que te quite la ansiedad?

M.
Puede ser.

Silencio.
Silencio.
Silencio.

M. (CONT'D)
Mi abuela decía que soy como un erizo: si intentan tocarme, saco las espinas y pincho. Cuando me agreden, o a veces para jugar, puedo ser —podía ser— extremadamente cruel e hijo de puta. Ella decía que dentro de mí soy todo viscoso, más viscoso que el resto, incluso. Pero que lo escondo. Puede ser.

DOCTOR
¿Sientes que a veces necesitas esconder lo que te afecta?

M.
Puta, todos escondemos lo que somos, lo que sentimos. ¿De qué otra forma nos vamos a proteger?

Silencio largo.

M. (CONT'D)
Nada.

DOCTOR

¿Nada qué?

M.
Nada. Eso. Nada. No tengo nada que decir. No fue idea mía. No quise venir. Me obligaron.

DOCTOR
¿Quién?

M.
Mi mamá. Mi mamá odia que yo sea como soy.

DOCTOR
Antes me dijiste que…

M.
Tengo 17. Por muy maduro que sea, soy inmaduro. Adolezco. Estoy en formación. Muto. Te mentí. ¿Acaso la gente no miente acá dentro?

Silencio.

M.
Está chata de que me echen de clases. Me quieren echar del colegio.

Silencio.

DOCTOR (CONT'D)
¿Tú quieres que te echen?

M.
Me da lo mismo. Solo sé… Nada. Las cosas ya no son como antes. Ojalá pudiera desaparecer.

DOCTOR
¿A qué te refieres, Matías?

M.
Nada. No pasa nada. De verdad. Todo bien. Es un trámite. Igual me podrías dar Ravotril, ¿no? Lo que pasa es que…

DOCTOR
¿Qué?

M.
Las cosas no van por ahí. ¿No es lo que tú crees?

DOCTOR
¿Qué crees que creo?

M.
Que estoy cagado. Que sufro crisis de pánico. Que soy un huea prepotente.

DOCTOR
¿Por qué habría de creer eso?

M.
¿Por qué crees? En todo caso, no quiero hablar, no te metái en lo que no te importa. Sé que no te intereso. Es lo que haces, nomás. Te dedicas a escuchar secretos ajenos.

DOCTOR
¿Crees eso?

M.
Qué te importa lo que creo, concha de tu madre. Puta, qué te importa lo que pienso o creo. Podrías preguntarme qué siento.

DOCTOR
Bota tu ira, me parece bien. No pasa nada. No me voy a enojar.

M.
Puta el huea huea. Deja de hablar como siquiatra. Si tuvieras hijos…, ¿tienes?

DOCTOR
Ese es un tema personal.

M.
Puta la hueá, querís saber hueás mías y no querís hablar tú.

DOCTOR
No estoy en terapia.

M.
Deberías.

DOCTOR

Quizás estoy. Eso no lo sabes. No soy perfecto, ni intento parecer que lo soy.

M.
No lo eres.

DOCTOR
Sin duda que no, pero igual te puedo ayudar. Una cosa no implica la otra.

M.
No estoy en terapia.

DOCTOR
Quizás sería bueno que vinieras una vez por semana. ¿Te acomodaría eso?

M.
No. No sé. Veamos.

Silencio.
Silencio.
Más silencio.

M.
Ayer me corrí dos pajas y me fumé dos pitos y le saqué vodka a mi viejo y me fui a manejar por La Dehesa. ¿Qué opinas?

DOCTOR
Que eres un adolescente. ¿Te sientes culpable? ¿Mal?

M.
No. ¿Culpable? ¿De qué?

DOCTOR
¿Crees que deberías estar aquí?

M.
Depende. No, no creo.

De pronto, M. se tapa la cara y comienza a llorar.
Llora.
Silencio.

M.

Puta, odio llorar. Hace tiempo que no lloraba.

DOCTOR
¿Parece que recién te pasó algo?

M.
Me puse a llorar, sí. ¿Te gustó mirarme como lloraba?

DOCTOR
Parece que te emocionaste…

M.
Ah, ahora lees mentes.

DOCTOR
Tus ojos se llenaron de lágrimas. Parece que conectaste con algo.

M.
Quizás. Y te gustaría saber con qué, ¿no?

DOCTOR
¿Quieres compartirlo?

M.
No. Ya lloré en público. ¿No crees que merezco un regalo? ¿Una receta de algo con una estrella impresa en su caja?

DOCTOR
¿Sientes que necesitas medicamento? Conversémoslo. ¿Qué te gustaría no sentir? ¿Qué te gustaría aplacar?

M.
Aplacar. Te gustan las palabras pedantes. ¿Conectar? No entiendes que justamente de eso se trata: de no conectar. Así te curas. Así te salvas.

Silencio.

DOCTOR
Vamos a tener que dejarlo hasta acá. ¿Te parece que nos volvamos a ver? Yo creo que sería bueno.

M.
¿No podemos seguir un rato más?

DOCTOR
Se cumplió la hora de la sesión. Una hora acá dentro dura cincuenta minutos.

M.
¿Sí? ¿Cincuenta minutos?

DOCTOR
Sí. Pero podemos vernos de nuevo. ¿Quieres agendar una hora?

M.
¿Una hora de cincuenta minutos?

DOCTOR
Sí.

Silencio.

M.
¿Cincuenta minutos?

DOCTOR
Sí.

M.
¿Entonces por qué esta hora duró setenta?

El chico saca su iPhone. El cronómetro justo marca 71 minutos.

M.
Parece que tampoco tenías pacientes después de mí. 21 minutos. Me reglaste 21 minutos, pero luego me mientes. ¿Debería confiar en ti? ¿O conectaste con algo? Raro, ¿no? ¿Transferiste? ¿Sentiste cosas?

Silencio.

El chico se levanta y saca su billetera. Deja unos billetes de diez mil pesos en una mesita, al lado de una caja de pañuelos desechables Kleenex.

M.
Me creíste todo. Igual lo de la receta era hueveo. Conozco un dealer que mueve. Suerte. Creo que la vas a necesitar, huevón. Deberías ver a alguien, te lo digo en buena. No es bueno estar tan

encerrado arreglando vidas, doc. Piénsalo.

El chico sale y antes de cerrar la puerta apaga la luz. La oficina queda a oscuras, iluminada solo por el brillo halógeno del calefactor.

No recuerdo cuál fue mi primera película de Eric Rohmer, pero podría apostar que fue *Paulina en la playa*. En todo caso fue, como en una película suya, amor a primera vista. Obsesión, lo que quieran. Vi *Paulina en la playa* un sábado en la mañana, en un cineclub que quedaba en el subterráneo de un edificio tipo caracol de Vitacura que no había sido el éxito comercial que todos pensaban. Nunca había visto una cinta con bikinis, arena, tablas de windsurf y sol así. Era una película de jóvenes, donde la piel no dejaba de brillar, tal como el mar, donde había más desnudez que lo que ofrecía Hollywood, y quizás más sexo, pero esto era otra cosa.

¿Qué era?

¿Por qué era más erótico un baile al mediodía entre dos chicos en traje de baño, o una conversación eterna acerca «de nada», que una escena de sexo sudada con un tema de moda de fondo, como en las demás películas (los años de *Top Gun*, *Flashdance*, *Footloose*)?

Ahí estaba, terminando la universidad, sin tener nada claro, excepto que las cosas claramente no me estaban resultando, viendo una cinta de arte, francesa para más remate, y lo raro es que me parecía «de arte».

La entendía, me reía, me resultaba casi un thriller.

Un thriller romántico.

Este era un cine-arte que podía hacerme sentir cosas entre eróticas, cotidianas, adolescentes; esto era un cine-arte al alcance de la mano y que tenía humor e inteligencia al mismo tiempo que algo de tontera y mucha cotidianidad. Rohmer indagaba en los enredos que provocan el amor y la duda, la torpeza del que no se atreve y el costo que deben lidiar aquellos que sí se dejan llevar por sus

pasiones. Al menos, este sí, esto era —así lo veía— un cine de autor que tenía a un *autor* —a un ser humano, no a un póser— detrás. Alguien con una visión clara y con una calma y fe en sí mismo alucinantes. Rohmer me provocaba, me abría un mundo, me descubría un universo mejor, más estético y ético, definitivamente más relajado que aquel al que estaba acostumbrado tanto dentro como fuera de la pantalla.

Estoy hablando de mediados de los ochenta, antes de que todo llegara: desde la democracia a los downloads de torrents. Para acceder a Rohmer había que buscarlo. Había que estar atento a los ciclos del Chileno-Francés, o ir a este ciclo organizado por una revista de cine donde exhibían copias prestadas por la Embajada de Francia. Creo que vi, en el espacio de unas seis semanas, al menos cuatro: *Mi noche con Maud* (¡la escena de cama y de no-sexo más íntima de la historia!), *El amor al mediodía*, *La mujer del aviador* y *Las noches de luna llena*.

Con eso bastó, la tenía clara: yo quería vivir o ser parte de una película de Rohmer. Yo quería ser «rohmeriano». Quería tener problemas «morales» más que existenciales o económicos o políticos. Quería vivir y conocer chicas como las que aparecían en sus cintas y quería vacacionar en esos lugares y, por sobre todo, quería conversar como la gente conversa en las películas de Rohmer.

Porque quizás lo más doloroso de haber descubierto su particular mundo (y si alguien tiene un mundo, si alguien merece que su apellido sea un adjetivo, ese es Rohmer) fue compararlo con el que estaba fuera de la sala de cine. Todo era más mediocre, feo, chato, la gente hablaba definitivamente peor y no era capaz de sulfurarse por nada que no fuera política.

Quizás lo más decepcionante era constatar que, en el mundo de los afectos reales, nada era rohmeriano, sino, más bien, pornográfico o, lo que es parecido, burdo. Un amigo militante me decía que Rohmer no era cine sino teatro. Que no había acción, que todo era hablar y hablar, y que buenos diálogos no hacen una película. En eso tenía razón: buenos diálogos no hacen una película. Buenas conversaciones entre personajes contradictorios y torpes, sí.

«El arte del realizador no consiste en hacer olvidar lo que dice el personaje, sino todo lo contrario: es permitir que no nos perdamos ninguna de sus palabras», escribió una vez Rohmer y, por cierto, subrayé esa frase y la coloco aquí.

Rohmer insistía en que lo importante no es filmar, sino filmar algo que te importa (aunque no le interese tanto al resto; aunque al

resto le parezca incluso burgués o liviano o intrascendente) y que la receta era tan simple como compleja: las historias simples tienden a funcionar mejor cuanto más complejos son esos personajes y mientras más se parecen y se comportan como personas.

Luego, no sé exactamente cuándo, pero sí sé que fue durante el festival de *The Greatest and New French Hits*, que se organizó en el cine Tobalaba (donde vino un tal Olivier Assayas, un debutante que nadie conocía, con una cinta llamada *Desorden*, en la cual actuaba el chico de *Pauline en la playa*), donde vi, en pantalla grande, con copia nueva, dos cintas más (creo): *El amigo de mi amiga,* una de las mejores cintas teen de la historia, y quizás *La rodilla de Clara* en una copia prístina. Ya no había duda: los dilemas rohmerianos podían parecer frívolos o burgueses, pero quizás yo también lo era.

Mi primer viaje a Buenos Aires lo asocio con *El rayo verde*, la mejor cinta de «no tener con quien vacacionar» de la historia. Qué ciudad más cinéfila Buenos Aires; una ciudad donde estrenan a Rohmer en las salas comerciales y la platea se llena.

Ese mismo año, quizás, me tocó enfrentar *La rodilla de Clara* con *Betty Blue* del *clipero* Jean-Jacques Beineix, una de las películas que más provocó, escandalizó y humedeció a mi generación con sus escenas de sexo real transpirado, sus desnudos frontales y su idea de que la creación y el amor eran un camino a la locura, y el único pasaje para vivir la vida más intensamente. Todo el arte, toda la intensidad, toda la pasión estaba (supuestamente) en la destapada e incontinente cinta de Jean Jacques Beineix. Rohmer filmaba a los jóvenes, pero los trataba como adultos. Beineix desnudaba a sus adultos y los filmaba como si él fuera un adolescente.

Yo veía o quería ver la vida como Rohmer, y me decía: ese es el tipo de cinta que me gustaría dirigir o el tipo de libro que me gustaría escribir. Todos, en cambio, sentían que *Betty Blue* marcaba el camino para autodestruirnos «con onda». Quizás *Betty Blue* (*37.2° en la mañana*) ganó la partida real, la del público joven que hacía filas, el éxito comercial, la atención de la prensa y el aplauso de los críticos jóvenes que también querían ser escritores y tirar en la playa. Me acuerdo cómo escandalizó a la burguesía de entonces y, por cierto, décadas antes de *Amélie* y sus chicas con bicicletas vintage y vestidos con encaje, eso que los franceses saben hacer tan bien: inventó un prototipo de la chica Betty Blue, el tipo de mujer joven intensa, arrolladora, desinhibida, ligada a las artes, pero incapaz de crear, una suerte de groupie-musa intensa y exhibicionista, que lo desea todo y siempre tiene claro que la están filmando aunque no haya una cámara cerca y que es capaz de

flirtear tanto con el suicidio como con los chicos new wave que usaban ropa usada americana.

Hoy *Betty Blue* provoca el tipo de escozor que desata ver fotos viejas de uno a los 20. Las cintas de Rohmer, en cambio, trascendieron y, lo que no es poco, no envejecieron en absoluto. En ese momento quizás no me daba cuenta. Lo que veía era la simpleza, y me parecía que todos debían imitar a Rohmer y eran inferiores por no hacerlo. Hoy entiendo que lo simple requiere de más esfuerzo, de menos dinero, de más valentía, e implica estar, claro, solo, al margen, ajeno a las modas.

Sidney Lumet, el típico director «de segunda», el «gran artesano», el liberal que se empeñó en rodar cintas con contenido social y de denuncia, pero siempre respetando el género, el neoyorquino que nunca ganó un Oscar, pero ayudó a muchos actores a encontrar sus mejores roles, el comodín de la industria que era capaz de aceptar demencialidades como rehacer *El mago de Oz* con Michael Jackson o reemplazar a Gena Rowlands por Sharon Stone en el innecesario, y acaso sacrílego, remake de *Gloria* de Cassavetes, se fue.

Lumet es responsable de uno de los momentos que más me han emocionado en el cine (River Phoenix y su familia bailando en la cocina *Fire and Rain*, de James Taylor, en *Running on Empty*), pero ya no volverá a filmar y no alcancé a despedirme.

Ahora lo intentaré.

Mejor hacer las cosas que uno tiene que hacer para seguir vivo «antes de que el diablo sepa que has muerto», como se tituló su última cinta, una despedida insólita para un octogenario que sabía que, como tantos personajes suyos, tenía que redimirse antes de que fuera tarde. En 2007, a los 83 años, Lumet le pegó un combo a todos los jóvenes pudorosos y asustadizos con una cinta dura, oscura, energéticamente joven, rápida y urgente, casi inmoral (por la falta de moral, de fe, de valores), plagada de drogas y desnudos, sorprendentemente cachonda, con una soberbia y esplendorosa Marisa Tomei montada arriba de un seboso Phillip Seymour Hoffman. La película era frenética y parecía filmada por un tipo de 25 años, que estaba jalando cocaína y tomando Redbull en el set. Sidney Lumet filmó mucho y rápido. Paul Newman comentó una vez que Lumet era la única persona que sería capaz de estacionarse en doble fila frente a un prostíbulo: todo lo hacía deprisa.

No todo le resultó bien pero, desde el hoy, desde el estado actual

de las cosas, desde el contexto demente en donde uno puede estar una hora intentando decidir qué ver en la puta cartelera comercial, incluso películas menores o fallidas suyas, algunas que incluso desprecié con mi arrogancia de cinéfilo-in-progress, superan con creces lo que Hollywood expulsa de sus fábricas. Los thrillers femeninos de Lumet, como la sutil *Un extraño entre nosotros,* con Melanie Griffith infiltrada en el mundo de los judíos ortodoxos vendedores de diamantes, o *La mañana siguiente*, con una Jane Fonda alcohólica y quemada por el sol de Los Ángeles, que la despierta de sus borracheras, me parecen cintas extraviadas, sí, incluso algo tramposas (*La mañana siguiente* es la típica película que si le hubiera sacado el cadáver y la intriga, hubiera sido una historia sobre las segundas oportunidades, con un joven Jeff Bridges ensayando su estado zen-Lebowski), pero llenas de momentos notables, con sentido del espacio y del lugar, y siempre conectadas a la calle, sea la ciudad que sea, puesto que los sets favoritos de Lumet fueron siempre aquellos que no son sets, sino sitios con ruido, aromas y muebles reales.

Supe de sus películas más importantes, *Tarde de perros* y *Serpico*, cuando hacía mis listas, recortaba los periódicos y subrayaba entero el libro *Cine sonoro americano y los Oscar de Hollywood* de Homero Alsina Thevent, que llegaba hasta el año 1974 (cuando *Crimen en el Expreso Oriente* de Lumet estuvo muy nominada), pero no las vi. Me acuerdo cómo mis padres comentaron y quedaron algo impresionados con *Poder que mata* y recuerdo haberme detenido a mirar el afiche con un rayo amarillo destrozando un televisor en el foyer del cine Las Lilas. Cuando unos años después me pude colar y ver *Fiebre de sábado por la noche*, me llamó la atención que uno de los ídolos de Tony Manero/John Travolta fuese Pacino y tuviese el afiche de *Serpico*. Ocupaba un lugar clave en su pequeña habitación de Brooklyn. «Pa-Chee-No», le dice Travolta al afiche, con una mezcla de orgullo, admiración, deseo y reverencia. ¿Por qué? No entendía. Captaba el lazo italo-americano, pero sentía que me faltaba cultura para entender el verdadero valor del plano. Algún día tendría que ver *Serpico.*

La primera película de Lumet que vi en el cine fue para una Semana Santa (¿de 1983?) y yo debía leer muchas páginas fotocopiadas de un tal Saussure sobre lingüística o la diferencia entre significado y significante, o algo así. No podía más: todos en mi casa se habían ido a la playa. Tomé una micro por Salvador y caminé el resto hasta el cine California, en Irarrázaval, y vi *Será justicia: The Verdict.*

Tenía unos 19 años, creo, y algo sabía de Paul Newman, pero no demasiado. La cinta me destrozó, no podía creer lo que estaba viendo, no entendía de dónde salía mi emoción y empatía si, al fin y al cabo, esta era una «película de juicio», con juez, jurados, testigos, y mucho abogado, que la crítica consideró «interesante» a lo más. Yo nunca había visto algo así: una cinta hollywoodense, con una estrella como Newman, que aun así podía considerarse un filme de arte o, al menos, una cinta que provocaba en ese ser joven que yo era entonces lo que esperaba que debiesen provocar las cintas de autor, las densas, las de países raros donde para poder llegar a un estado de nirvana era clave no entender del todo lo que uno estaba viendo y, ojalá, aburrirse un poco. Me costaba por esa época entender por qué todos los críticos estaban obsesionados con Fassbinder y con todo el cine-con-mensaje de comienzos de los ochenta que programaban en el Normandie de Santiago.

Quedé severamente impresionado: la mano firme de Sidney Lumet, bressoniana, capaz de observar y entender un guión tan perfecto como seco de David Mamet, donde cada palabra rasgaba la pantalla, pero los silencios decían quizás más; la fotografía otoñal y oscura a lo Caravaggio del polaco Andrzej Bartkowiak, actores secundarios de la talla de Jack Warden, James Mason y Milo O'Shea, la belleza perturbadora de Charlotte Rampling y una actuación desnuda, en carne viva, de Paul Newman, con una voz que estaba siempre por quebrarse. Y su discurso final ante el jurado y quizás ante Dios, también: «La mayor parte del tiempo estamos perdidos… y le pedimos a Dios que nos ilumine para que nos diga qué es lo correcto, qué es la verdad… Nos sentimos muertos… Nos sentimos víctimas y nos transformamos en víctimas… Nos volvemos débiles y dudamos de todo… Dudamos de nuestras instituciones y dudamos de la ley…».

Newman gana el juicio, el primero que gana en décadas, pero al final se queda solo. No contesta el teléfono que suena y suena. Es Charlotte Rampling intentado redimirse, pero Newman tiene claro que, cuando uno logra salvarse, lo hace solo y el camino de perdición pasa por intentar enmendar un lazo con alguien que, como ella, te traicionó. Sentí que después de la función entendía más de lenguaje, de la diferencia entre significado y significante.

¿Por qué decían que una película de género no puede ser una obra maestra?

Ese mismo año, en un cine-arte, repusieron un filme que duró apenas una semana en cartelera: una cinta larga, seca, dura, sucia, austera, donde todo sale mal y la gente pierde la fe en las

instituciones y en sí misma, y por intentar hacer el bien y controlarlo todo, el policía que decide erradicar la corrupción termina aniquilado. La monumental *El príncipe de la ciudad* tenía un héroe más joven que el de Newman (Treat Williams, el hippie de *Hair*), pero acaso más dañado, y la ciudad era ahora Nueva York (ahí asimilé que donde mejor filma Lumet es en Manhattan, porque es el sitio que mejor conoce).

El universo lumetiano casi siempre se centra en hombres dañados, entre incompletos y desarmados, que se tienen que superar, vencer sus demonios antes de que estos ganen la batalla y los aniquilen. No siempre los triunfos en los filmes de Lumet son completos; son más bien morales y lo que se gana es algo personal, lo que no es menor, como recuperar el alma o volver a creer en uno mismo, aunque nadie más lo haga.

Con los años, vía funciones de trasnoches, VHS, DVD y torrents, me puse al día con Lumet. Y algunas de sus películas las vi incluso cuando se estrenaron comercialmente: *Power*, la fallida *Family Business* y sus dos cintas «perdidas» que tenían un ADN setentero, a pesar de ser de los ochenta: *Q&A* y *La noche cae sobre Manhattan*, ambas películas secas y severas, crepusculares, de corrupciones neoyorquinas y de esas lealtades que te atan y terminan por destruirte, pero que no logran cuajar del todo (aun así, un Lumet de segunda es mejor que un filme de primera de muchos cineastas pósers que andan circulando por ahí).

No creo que Sidney Lumet esté entre mis directores favoritos, pero escribiendo esto, releyendo su indispensable y didáctico *Making Movies* (libro que no solté y subrayé entero y releía todas las noches mientras filmaba mi primer largo), y viendo por primera vez cintas como *Serpico* —que es más la historia de un tipo que no sabe quién es, que un filme sobre la corrupción—, capto que lo quiero mucho, que hizo cintas notables y que toda su filmografía está llena de momentos de vida y de verdad.

Me gusta cómo filma la ciudad, me gusta su uso de la luz, me gusta cómo logra potenciar a sus actores. Es cierto que su carrera fue errática y, a veces, como bien dijo el crítico argentino Jorge García, muy teatral. En su propio libro, Lumet admitió que muchas veces filmó cualquier cosa con tal de hacer una película y no quedarse en casa. Pero al final Lumet pasará a la historia (y su filmografía crecerá a medida que vayan empequeñeciéndose los maestros sagrados chantas con carreras más rimbombantes) por un par de películas que le dieron el tono, la onda, el olor, la estética y la garra docurealista a lo que hoy podemos denominar y celebrar y

añorar como «el gran cine norteamericano de los setenta». *Serpico* y *Tarde de perros*, por sí solas, son muestras exactas de lo que se hizo en esa década y que hoy no se podría hacer o, lo que es peor, no se quiere hacer. *El príncipe de la ciudad* y *Será justicia* son de 1981 y 1982, y quizás Lumet entendió que los setenta ya se habían ido y que era ahora o nunca.

Morir en público, joven y famoso.

La combinación es clave y solo se entiende así.

De que es una tragedia lo es, pero sobre todo es algo que supera una noticia y produce algo parecido a una conmoción, porque si es impensable y horroroso que alguien muera tan joven, más lo es si sucede en público y si su recuerdo va a quedar plasmado en celuloide para siempre.

Los actores jóvenes que mueren no envejecen nunca y, por eso, pasan de alguna manera a ser inmortales.

¿Se convertirá Heath Ledger en leyenda?

Lo más probable es que sí.

Internet lo está ayudando, además.

Tal vez sus fotos sean usadas eventualmente en afiches, porque algunas de las películas buenas que hizo (porque hizo otras francamente impresentables) sincronizaron con la educación sentimental de su target. Quizás por eso todos hablan y se conmocionan hoy con Heath Ledger y casi nadie se ha fijado mucho en Brad Renfro. Aunque hagas cintas con Todd Haynes, Ang Lee y Terry Gilliam, y hayas sido nominado al Oscar por besarte con un vaquero, si te encuentran muerto desnudo y con pastillas cerca, todo lo que hiciste por ser respetado termina siendo material de tabloide. Si además hiciste de Guasón en *The Dark Knight*, de Christopher Nolan, entonces es altamente probable que te transformes en mito. Y capaz que ganes un Oscar póstumo.

Lo curioso es que Brad Renfro también fue encontrado muerto en una cama.

¿Por qué uno y no el otro?

Dicen que la gente sigue siendo parecida muerta que viva.

Renfro era piola, olía a resentimiento y daño, al parecer no se podía confiar del todo en él. Era autodestructivo y cayó en la heroína. Su muerte, de alguna manera, *podía* ocurrir. Se sabe: la gente siempre quiere más y está más interesada en los ricos y guapos que en los que están en la sombra y no miran a los ojos.

Todo al final es *timing*. Quizás en los setenta Brad Renfro (que

compartía un departamentucho en Hollywood y no arrendaba un loft de 23.000 dólares al mes) se hubiera transformado en algo así como el Lenny Bruce del cine.

Hoy, Renfro fue lanzado a la morgue; Ledger, a la estratósfera. Parecía que Ledger iba a vivir para siempre y nunca envejecería. Se veía sano y la gente llora a los sanos y se aleja de los enfermos y los suicidas. Si es cierto, como dicen, que Ledger tenía, como parece, un pasajero oscuro dentro de él y no podía dormir, entonces lo ocultaba bien: su exterior irradiaba simpatía, buena onda, energía y, como buen australiano, siempre daba la impresión de que recién se había duchado o estaba saliendo del mar después de un par de horas de surf. También tenía más dinero y, algo que le interesa a Hollywood, había *generado* más dinero para la industria.

¿Cuál fue mejor actor?

Difícil decirlo.

Renfro tuvo una carrera más irregular y, por otra parte, sus tropezones con la ley y las drogas opacaron su trabajo fílmico, que siempre fue más independiente, de tono menor o simplemente menor. Además, no tuvo romances mediáticos. Ledger no logró la fama con *El secreto de la montaña*, sino que, para miles de chicas, estalló con la amable *Diez cosas que odio de ti*, y lo que hizo fue clave: maduró y se la jugó en paralelo con su público; empezó —tal como James Dean y River Phoenix— a tocar en forma paralela temas que estaban en el aire. Por eso fue aceptado y abrazado como un vaquero gay, porque sus espectadores no tenían problemas ni con los vaqueros ni con los gays, y sí podían conectar con una historia de incomunicación y separación forzada.

Renfro también hizo cintas valiosas, pero claramente sus opciones tuvieron menos «legitimidad de la industria», porque al final hicieron mucho menos ruido y, claro, menos dinero. Partió a los 12 como integrante del imaginario de John Grisham; brilló en *Apt Pupil*, acaso «la mejor cinta sobre la dictadura chilena» que nunca se hizo en Chile (basada en un cuento sobre nazis de Stephen King); y cayó en las manos de Larry Clark en *Bully*, una película sobre el bullying que se adelantó a su tiempo. La gente no conectó con un tipo al que lo ridiculizan sin tregua. Su obra maestra, *Ghost World*, se basa en una novela gráfica, la dirigió un outsider como Terry Zwigof y, una vez más, Renfro fue el blanco de las bromas, ahora de dos chicas tan precoces como ácidas. La gente puede sentirse loser, aunque, para identificarse, ese perdedor o ese ser marginal debe ser el héroe, no un secundario.

Ledger lo entendió; Renfro, claramente no.

Una revolución está ocurriendo en el cine nacional y el líder se llama Ché. Ché Sandoval, un chico extremadamente joven, que ya tiene un mundo absolutamente propio. Con el título quizás más alucinante, perfecto, sonoro, comercial y, luego de ver el filme, acertado en décadas. *Te creís la más linda (pero erís la más puta)* es algo así como una comedia-de-adolescentes-de-autor (a diferencia de muchos de sus pares, Sandoval escribe y dirige, algo que se nota y se agradece). O tal vez la cinta es neorrealismo pop. Sea lo que sea, el filme se inscribe en lo que ahora se está llamando cine-garage o cine B, pero quizás lo más acertado sería tildarla de cine-blog.

Te creís… es una cinta joven, para jóvenes, o para ciertos jóvenes (da la impresión de que Sandoval la hizo para sus amigos, pero nunca huele a «chiste para amigos»). Sandoval usa los pocos —poquísimos— recursos que tiene no para hacer política (aunque su retrato de un cierto Chile es perfecto) o para divagar con metaforones o para irse de picnic a la periferia, sino para jugársela un 110 por ciento por su álter ego: el inolvidable, torpe y entrañable Javier, un chico que se niega a creer que es un loser porque, la verdad de las cosas, de loser tiene poco, aunque todas las señales se empecinan en recordarle que lo es y, como dirían los españoles, ¡Jo, qué noche! (el surrealista título peninsular para *Después de hora* de Scorsese, filme-padre de la cinta de Sandoval).

Con una inteligencia y un humor que van en absoluta contradicción con su dentadura dadaísta y su cuerpo que tiene algo de calcetín roto, pocas veces he visto un filme chileno que crea tanto en su protagonista y lo quiera de tal manera. Sandoval lo hace hablar como hablan los jóvenes que no alcanzan a ser tan alternativos como desearían serlo, y Javier, en manos del no-actor y debutante Martín Castillo, transforma lo peor del más básico lenguaje chileno en algo parecido a una poesía que dejaría orgulloso a Nicanor Parra. Javier trata a las mujeres de «huevón», con cariño, pero después reclama y se angustia porque no logra conectar con el sexo opuesto.

Javier, nuestro héroe perdedor, camina y recorre cierto Santiago (la Ñuñoa profunda, Bellavista) toda una noche, con una polera vieja que tiene una foto pequeña de James Dean en el pecho. Pero Javier no es tan rebelde ni tan fracturado y de gigante tiene poco; quizás no tiene más causa que querer conectar. Ese es su verdadero talón de Aquiles. Esta cinta sobre chicos carreteros sin look,

rockeros onderos con nanas, cala y disecciona el mundo «abajista» de jóvenes-con-dinero-sin-dinero con humor, creatividad y un final tan sencillo como romántico, que delata que tanto Sandoval como Javier no son tan duros como se muestran y que todas las referencias pop y las poses son justamente eso: poses.

Esta no es la típica cinta de un estudiante de cine; es la de un estudiante que ve cine y sabe que tampoco sabe tanto. El filme no es perfecto, tal como no lo es la piel del protagonista, pero vaya que tiene verdad y, para ser una cinta corta, uno termina creyendo que ha conocido a Javier desde kínder y, por un instante, que el acento chileno es el más bello de todos los que posee el español.

Ha muerto —se ha suicidado— Tony Scott. Se lanzó de un altísimo puente en San Pedro, en el puerto de Los Ángeles, un puente y un puerto muy usado por cintas tipo Tony Scott. Porque digan lo que digan, sin ser considerado (o considerarse) un *autor*, el inglés suelto en Beverly Hills creó una obra totalmente personal, reconocible a la primera y que era un tipo de cine de acción *muy Tony Scott*, que parece imitable pero no lo era.

Creo que fue la temida y ácida Pauline Kael la primera que escribió en serio y sin ironía acerca del placer que puede darnos la basura fílmica cuando está bien hecha. Tal como ocurre con la comida rápida fina o hecha con cuidado, es mejor la buena basura que los experimentos aspiracionales de comida fusión lenta que no resultan. Ahora bien: hay basura y *basura*. Tony Scott era el tipo de director (no artista) que creía que el que merece un premio es el espectador y ese premio es la entretención y el escapismo de buena ley. Tony Scott (cero nominaciones al Oscar) no era un megalómano como su hermano Ridley, y quizás es tiempo de empezar a respetarlo ahora que ya no está (su muerte fue, por cierto, muy Tony Scott; seguro que la hubiera filmado con varias cámaras y desde los ángulos más espectaculares). Tuvo títulos más que dignos: la adictiva *Romance verdadero* a partir del guión de Tarantino; la sensacional *Marea roja* («una de submarinos»); la incomprendida *Déjà Vu* (su *Vértigo*); las más que eficaces *Hombre en llamas* y *Enemigo del Estado*, además de la hoy revalorada *Top Gun*. Scott mejoró a medida que no intentaba hacer nada más que contar una historia. Es cierto que casi siempre pecó de excesos visuales y le gustaba experimentar y dirigió bodrios donde lo más impresentable era su manía por editar como si aún viviéramos en los noventa y MTV fuera nuestra conexión con el mundo (*El ansia, Domino, Días*

de trueno).

Pero lo cierto es que el tipo hizo la pega: narraba, la historia avanzaba y creaba un mundo y quizás *demasiada* atmósfera. Scott nunca cayó, además, en la locura blockbusteriana a lo Michael Bay. Filmaba cintas que eran de acción, pero con seres humanos, no monstruos ni aliens. A la hora de escapar, de hacer puro escapismo, su último filme (una vez más con Denzel Washington, su actor fetiche, «su De Niro») tiene el título más sincero y perfecto: *Imparable*.

Tal cual.

La película no para.

Así es: no para.

Sigue. Avanza.

No se detiene.

Aumenta de velocidad.

Los hermanos Lumière le dieron la partida al cine con un tren llegando a una estación; Scott hace (no puedo seguir escribiendo en pasado; Scott pudo parar, sus cintas nunca se detienen) que un tren lleno de químicos se arranque y vaya a destruir todo a su alrededor cuando se acabe la línea o se enfrente a una curva imposible. Una cinta sin una gota de grasa o un diálogo de más, que tiene claro que la meta es escapar y no escarbar. Y aun así dice tanto: de sus personajes, de la clase trabajadora, de ese pueblo que ha visto mejores días, del submundo de los ferrocarriles.

Tony Scott cumple.

Más que eso: se luce.

No lo para nadie.

Nadie excepto él.

Saltando de ese puente.

Muy Tony Scott.

Imparable.

Ocurre cada *ciertos* años.

Ocurrió, claro, en 1984 con *1984,* pero quizás no me di cuenta, o me di cuenta muchísimo tiempo después.

Sé que ocurrió en 1999 porque a fines de 1998 envié demasiados mails de Navidad/Año Nuevo llamando a todos a que celebraran como si fuera «nineteen ninety nine».

Me refería, claro, al tema de Prince: *1999*.

Hay números que son títulos de novelas, películas, canciones. El año 2000 se transformó en *Y2K* y la paranoia era que se iba a

acabar el mundo o, al menos, las máquinas que lo movían.

Al final no sucedió nada.

El escenario, en rigor, era más *2001*, tal como la sesentera y supuesta obra maestra de Kubrick. Nueve meses después de los fuegos artificiales que marcaron la partida del año 2001, el fin del mundo tal como lo conocíamos (o tal como lo cantó R.E.M.) sucedió con aviones, rascacielos, terroristas y televisión en vivo.

Un título no es algo menor.

Es, entre muchas otras cosas, un nombre, un destino y una promesa.

Los títulos que son fechas siempre me han intrigado. Hay decenas de cintas de los setenta y ochenta que, en apuestas tan atarantadas como adolescentes, se la jugaron por un futuro mucho más futurista del que llegó. Quizás la que más se asemeja a la realidad es *Blade Runner* (es cosa de ir al centro de Los Ángeles), pero aún faltan sus años y, por mucho que avance la tecnología, es poco probable que al menos esa ciudad esté, por un lado, tan decrépita y, por otro, que los ricos vivan en el espacio exterior y las motos de la policía surquen los cielos. *Blade Runner* es de 1982 y transcurre en 2019. Estoy seguro de que la noche del 31 de diciembre de 2018 no estaré pensando en *Blade Runner*; aunque de todas las cintas del futuro es la que más se parece a lo que ocurre en nuestros días, sobre todo la mezcla de razas e idiomas, la fusión de lo viejo con lo nuevo y la enorme desigualdad que permite que el primer y tercer mundo convivan en una misma cuadra.

Una cinta menor, que fue más bien un fracaso crítico y de público, y que se estrenó a fines de 1984 en los Estados Unidos, y que en Chile llegó a las cicatrizadas salas post terremoto de marzo de 1985, lleva por título *2010* y es una suerte de continuación de *2001: una odisea espacial*. *2010* la dirigió Peter Hyams, con Roy Scheider como protagonista y una joven y crespa Helen Mirren como una astronauta rusa. En 1984, y para la mente ochentera de Arthur C. Clarke, la esperanza del futuro no solo pasaba por los inventos (de los cuales, la verdad, hay bien pocos, partiendo por la ausencia de celulares, laptops e iPods), sino también por un eventual fin de la guerra fría. Nadie en el set se imaginó que el futuro llegaría en 1989.

2010 se ve muy retro y camp con los Commodore 64 como base de todos los computadores (Dios, cómo pasa de moda el futuro), pero lo más asombroso es que americanos y rusos deben unirse y superar sus diferencias. *2010: el año que hicimos contacto*. Esa es la frase que no puedo sacarme de la cabeza: «El año que hicimos

contacto».

¿Lo hicimos?

¿Lo haremos?

¿Con quién?

¿O es un mantra personal?

¿Empezará una década más centrada en el contacto verdadero con uno mismo, con el otro, con la capacidad de cada uno de realizarse, de conectar con su verdadero ser y sus verdaderas posibilidades y talentos?

En el filme, que volví a ver hace poco, se descubre un nuevo sol.

A partir de 2010 la tierra tiene dos soles y nunca más hay noche.

En 1984 la idea de dos soles sonaba romántica. Hoy, dos soles suena a calentamiento global por dos.

Suena a, digamos, *2012*.

Olivier Assayas, el cineasta francés más francés y menos francés de todos los tiempos, perfectamente puede ser mi director contemporáneo favorito.

Lo extraño, lo curioso, lo que me sorprende es que jamás se me hubiera ocurrido que iba a estar tan arriba entre mis favoritos, pero ahí está, en un sitial sólido gracias a una serie de películas que me han conmovido y atraído, y quizás por no contar con la maquinaria hollywoodense detrás, he relegado su figura a una carpeta perdida de mi disco interno cuando lo cierto es que está en el desktop de mi laptop cinéfila.

Cosmopolita, globalizado, liminal, híbrido, pero no por eso menos clásico y elegante y fino y romántico. Todas sus cintas arman una obra autoral tan extraña como coherente y entrañable. Sus ingredientes (viajeros y trasplantados, adolescentes, rockeros, drogas y sexo, familia, casas, soledad) no deberían cuajar y sin embargo lo hacen de una manera tal que capto, a pesar de mi fetichismo gringo, que Assayas quizás sea mi director favorito.

¿Cómo?

Por algún motivo, cintas suyas como *Desorden*, *Agua fría* o *Irma Vep* no salen de mi disco duro; supongo que eso es una señal no menor. Creo que uno de los filmes más entrañables y acertadamente generacionales de la última parte de los noventa es *Fines de agosto, comienzos de septiembre*. Por lo tanto, parece que sí, es mi director vivo favorito. Y si no lo es, está muy, muy arriba en mi panteón. Todo lo que hace me gusta mucho. Y cuando no me gusta, igual me gusta o lo respeto: *Demonlover* con la gran Chloe Sevingy, por

ejemplo, o su festín de Asia Argento llamado *Boarding Gate,* tal vez una de las cintas más liminales y de no-lugares que se han filmado. Y es que en el mundo Assayas, los aviones, aeropuertos, pasaportes y puertas de embarque son tan clave como los cigarrillos y los croissants. Orientales en Canadá, americanos en París, italianas en tránsito, venezolanos en Sudán, Yemen, Hungría y Viena.

Creo que la primera película suya que realmente ingresó a nuestra cartelera fue *Clean*, en 2005. Assayas —que siempre parece tener 30— llevaba más de veinte años filmando. Salí destrozado y lleno de ganas de filmar porque Assayas es tan nouvelle vague, es capaz de sacarle tanto partido a tan poco, cree tanto en la calle, en las casas, en las camas, en el sudor y el humo, en la luz y las sombras, en la caras y en los cuerpos, en las chicas guapas y onderas, y en los tipos mal afeitados, pero con estilo, que se nota que es un sujeto que no solo ha visto mucho cine, sino que fue un crítico y un esteta que no cayó en la tontería de lo fashion. Su aporte a *Paris, je t'aime* era tan, tan Assayas que no hacía falta que nos contaran que era suyo (Maggie Gyllenhaal perdida en un rodaje). Todos sus temas los tamizó y los transformó en subtexto en la gloriosa, triste y sensual *Las horas del verano*, quizás la gran cinta sobre el fin de una Francia y el inicio de una nueva; sin duda una obra mayor, madura, calmada, que es capaz de reciclar lo mejor de la tradición francesa de autores como Malle, Truffaut y Téchiné, y darle una vuelta de tuerca que no es posmoderna, sino simplemente desolada.

Ahora llega su miniserie cinematográfica (o película larga —dura más de cinco horas— dividida en tres partes), titulada, certeramente, *Carlos*, sobre el célebre Carlos, «el Chacal», un terrorista narciso que habla cinco idiomas y le gusta mirarse desnudo frente a un espejo. Carlos (un impresionante Edgar Ramírez) coloca bombas al son de New Order y se va traicionando a medida que se da cuenta de que es una estrella de rock. ¿Qué hace Assayas liado con terroristas setenteros? Pues hace lo suyo: hace arte, te hace viajar, te hace querer a un terrorista, te hace dudar si acaso una vida al margen de la ley es mejor que una quieta y obediente, te hace pensar que muchas vidas se articulan ante la idea seductora de ser famoso y cool, que nadie se mueve solo por ideales, que no hay nada más fascinante que ver el auge y la caída de un tipo que vive —erradamente o no— a mil.

Carlos es, lejos, la película del año; y cuando un director hace dos seguidas que terminan figurando muy arriba en tu lista, quizás es hora de admitir que es altamente probable que pueda estar entre

tus directores favoritos. Al menos, entre los que más admiras y sigues, y te sucede algo que supongo es un síntoma o delata una cierta obsesión no menor que algo tiene que ver con una cierta identificación (me gustaría ser él, acceder a su toque, tener una filmografía como la suya). Quieres saberlo todo de él hasta lograr una conexión y una intimidad inquebrantable; quieres ver las películas que no has podido ver (*Paris s' éveille*); logras acceder vía el sitio cinéfilo Karagarga a los filmes que ha escrito pero no dirigido (*Alice et Martin*; *Le lieu du crime*); vuelves a ver lo que ya has visto (*Agua fría* de nuevo, varias veces, siempre); y quizás lo que es más revelador, esperas ansioso ver otra película suya, ojalá lo antes posible, y sabes, o crees saber, que te va a gustar porque ya tienes un lazo con el director, porque ya le tienes confianza, porque de una extraña manera sientes que su mundo conecta en alguna esquina con el tuyo.

Leslie Nielsen, que falleció a la edad de 84, protagonizó la que —a los 9 años— fue mi película favorita, una cinta que me parecía cósmica, irrepetible y fascinante. Pocas me impresionaron tanto o he visto tantas veces como *La aventura del Poseidón*, la superproducción que mezclaba el mito del *Titanic* con el género en boga en ese momento: el cine de catástrofe. Nielsen era nada menos que el capitán de la lujosa nave que cruza el Atlántico la noche de Año Nuevo. Pero no hay un iceberg, hay una ola gigante producto —creo— de un terremoto en alguna parte. Leslie Nielsen —muy serio, canoso, con su uniforme recién planchado— ve la ola a través de sus binoculares y sabe que su vida ha llegado al final.

«Oh, my God!», se dice a sí mismo, antes de que la ola estalle contra el barco y lo dé vuelta.

Lo que no sabía Nielsen es que también su *persona* estaba estallando.

Nielsen, en la cinta más «importante» y costosa de su carrera, muere ahogado en el primer acto, pero su segundo acto recién estaba partiendo.

No tengo claro cómo Leslie Nielsen aceptó dejar de ser Leslie Nielsen y pasó a ser, bueno, *Leslie Nielsen*, el ícono pop cómico de los ochenta, uno de los comediantes clave del siglo XX, precusor de todo el humor paródico y posmoderno del que ahora bebemos, pero sí sé cuándo empezó todo: en el primer acto de *¿Y dónde está el piloto?* y el célebre monólogo del pescado envenenado que, impresionantemente, era ciento por ciento apropiado de un filme de

aviones-en-problemas titulado *La hora cero*.

Nielsen se transformó de inmediato en la cara icónica y canosa de un trío (sí, un trío) de cineastas que hoy merecen estar muy arriba en la lista de genios que dejaron una huella. Me refiero a los ZAZ (Zucker, Abrahams y Zucker), los directores de clásicos (¿quedan dudas de que son obras maestras?) como *Súper secreto* y la trilogía surrealista *¿Y dónde está el policía?*, construidas a partir de la torpezas de Leslie Nielsen.

Todo cineasta necesita un álter ego (aunque tenga tres cabezas) y estos amigos, criados con lo peor de la cultura pop televisiva y del cine desechable, lo encontraron en el gran Leslie Nielsen. Lo insólito de esta historia es que Nielsen aceptó partir de cero (¿*La hora cero*?) y se arriesgó a arruinar su carrera. Mejor dicho: tuvo los cojones de desechar todo lo que hizo antes (o no hizo, porque nunca logró ser más que un galán de tercera) y tomar su tercera edad con humor. Hoy, fenónenos como Betty White (vejez cool) o Bill Murray (cómico pop se vuelve actor de culto en cintas indies) no se explican sin la valentía de Nielsen que, en una movida casi suicida, en una jugada tan arriesgada como maestra, apostó el ciento por ciento y, tal como debe ser cuando hay arte involucrado, no pensó en las consecuencias.

Estaba claro que no podría volver atrás.

Nunca más roles serios en cintas poco serias.

Nielsen se hacía el tonto pero no lo era y supo, antes que yo, que filmes como *La aventura del Poseidón* eran basura cara, extravagancias infantiloides que provocaban risa sin querer provocarla. No todas las personas logran encontrarse durante su camino con la posibilidad de cambiar y desviarse de una ruta que les parecía ya trazada.

Nielsen lo hizo y ese gesto no es cómico en absoluto; es valiente, jugado, corajudo. Es un ejemplo francamente conmovedor.

Escribo esto contra el tiempo y en el viejo restorán o grill Musso and Frank's, en pleno Hollywood Boulevard. Es curioso —¿sincrónico?— que me encuentre justamente aquí, en el Musso and Frank's, mirando el folleto con la programación de la American Cinematheque. Hoy ha muerto Charlton Heston. Y es aquí, en este mismo sitio, donde Ed Wood, vestido con su chaleco angora, se topa con Orson Welles. La cita nunca ocurrió excepto en la imaginación y en la cinta de Tim Burton acerca del peor director de la historia. En glorioso blanco y negro, Welles aconseja al joven director de

cine y le dice que no importa el presupuesto, la industria siempre te demuele y lo peor del cine es justamente tener que encontrar financiamiento. Después le comenta que, a la larga, todos los productores son malvados y desean entrometerse. Imagínate, le dice Welles a Wood, los de la Universal quieren que Charlton Heston haga de mexicano. La cara de Johnny Depp se retuerce como si le hubieran tirado limón en los ojos.

Heston, al final, se salió con la suya y entre sus triunfos cuenta con tener en su currículum *Sed de maldad* de Orson Welles, una cinta tan barata como maldita, que fue cortada y boicoteada por sus productores, pero que años después resucitó de forma bastante memorable. Burton al final quizás entendió que Charlton Heston no era tan mal actor o era un muy buen actor malo o simplemente era un actor que entendía que, a la hora de hacer cine, a la hora de estar frente a la cámara, lo importante es estar, es tener presencia, es llenar la pantalla, y Heston sin duda lo hizo. Por eso, tal vez, una de sus últimas apariciones fue un cameo como un chimpancé mayor en el estilizado pero anémico remake de *El planeta de los simios* del propio Burton.

Después de estacionar el auto caminé por el boulevard buscando su estrella. La encontré. Fue fácil. Había una corona con flores sobre una suerte de atril. Las personas que pasaban por ahí se detenían y miraban. Nadie decía nada, pero todos, la mayoría de menos de 40, y casi todos hombres con pintas de geeks y de nerds, daban la impresión de decir algo así como «gracias».

Cuando me enteré de que murió, de inmediato pasaron varias cosas por mi mente y, tal como sucede cuando muere de improviso un actor o un director joven, lo primero que tabulé en mi disco duro interno fue si logró tocar esa gloria cinematográfica que es tener claro, dentro de toda la inmortalidad que cae sobre aquellos que trabajan en el cine, que algunos tienen la posibilidad de ser más inmortales que el resto y que serán aquellos que lograron participar en filmes que «quedarán»: obras maestras, de culto, cintas abrazadas por el público.

Un actor quiere trabajar, quiere conectar, quiere incluso ganar dinero, pero los más capaces, los más atinados y astutos, saben que no basta con filmar y filmar, o hacer cintas por dinero, sino que deben asociarse con un talento mayor y, ojalá, hacer al menos una o dos cintas que resistirán —por los motivos que sean— el paso del tiempo.

Heston, sin ser un gran actor, fue una gran estrella; y creo que puede estar tranquilo. Será, sin lugar a dudas, recordado.

Pasará a la historia cinéfila.

Dependiendo de la edad del que recuerda, hay Heston para todos. Para los mayores es *Ben Hur*, es aquel de las cintas bíblicas que exhibía Canal 13 durante Semana Santa. Para los muy menores es el viejo reaccionario pro-rifles que Michael Moore trató de ridiculizar, pero no lo logró, en *Bowling for Columbine* cuando ingresa a su casa haciéndose pasar por fan y para hablar de sus viejas películas, y le hace una emboscada para atacar sus ideas. Heston siendo Heston, incluso apostando por las ideas incorrectas, termina ganando la partida y expulsa a Moore como buen héroe de acción. Curiosa escena: Moore quizás tenía razón, pero Heston fue caballero y entendía más de puesta en escena y de cuando una escena se ha alargado demasiado.

Para aquellos que tuvimos entre 10 y 16 años a mediados de los setenta, y lo vimos en el cine, o aquellos que, diez años después, vieron sus cintas de catástrofes o su «trilogía distópica» en las tardes de *Cine en su casa*, Heston estuvo cerca de ser Dios.

Uno al final recuerda o conecta con el mito cuando ese mito ha sido parte de tu formación sentimental, cuando esa persona logró conmoverte en el momento preciso. Por lo tanto, mi Heston privado es el héroe de acción un tanto mayor que hacía cintas que, vistas hoy, claramente eran para adolescentes o para personas con una mente teenage. Y aquí es donde Heston se adelantó a su tiempo y dejó un legado, y acaso un daño del cual todavía el cine comercial hollywoodense no se puede recuperar: creer que todos los hombres que van al cine piensan y sienten y tienen el autocontrol de un chico de 14.

En plena época de oro de los setenta, cuando el cine se volvió realista y duro, Heston apostó por los pilotos, astronautas, el policía rudo y musculoso de un futuro que no resultó; el único adulto que se atrevía a recorrer los laberintos adolescentes que De Niro o Pacino o Hoffman despreciaron. *Terremoto*, *Aeropuerto 75*, *Cuando el destino nos alcance*, *Two-Minute Warning*, *Grey Lady Down* («¡Es necesario rescatar un submarino!»), *La batalla de Midway* (¡en sensurround!) y *Skyjacked* (otra de aviones secuestrados).

No es raro que Will Smith haga un remake de *El hombre de Omega* llamado *Soy leyenda*. Smith aún no lo es, pero Heston, qué duda cabe, sí. Es cosa de recordar la escena final de *El planeta de los simios*, la «famosa» escena, un momento tan crucial como tu primera eyaculación: Heston gritando en la playa cuando se topa con la Estatua de la Libertad: «¡Estoy en casa! ¡Siempre estuve en casa! ¡Lo hicimos, los destruimos!».

Quizás no fue el mejor actor, pero estuvo ahí y nos abrió los ojos y entendió que a veces el arte menor puede alterarte como ningún arte mayor.

Al final, quizás todo se trata de un territorio.

En la vida y en eso que también es la vida: el cine.

Conquistar uno, acceder a uno, armar uno.

Tener uno.

Sentir que ese territorio es tuyo y que lo dominas, pero siempre hay una parte nueva que deseas explorar.

Un territorio que es solo tuyo (¿un planeta?) y que cualquiera que se topa con él sabe que ha ingresado a un mundo que no le pertenece, pero al cual está más que invitado a traspasar. Los grandes tienen un territorio y ese territorio no es solo físico sino moral. Algunos lo llaman un mundo, pero en el caso de Kelly Reichardt esta geografía es física, es anímica, es total y absolutamente propia. En *Meek's Cutoff*, su nueva película, Reichardt ha colonizado Oregón y ha demostrado que es un territorio tan fascinante que lo puede compartir con otro grande que a veces no tiene una historia, pero siempre tiene una mirada: Gus Van Sant.

El Oregón de Reichardt no es la ciudad ícono hipster-alternativa de Portland, que es el verdadero territorio de Van Sant (esos hoteles para junkies en *Drugstore Cowboy*; esas esquinas lluviosas con prostitutos en *My Own Private Idaho*; esos parques plagados de skaters en *Paranoid Park*), sino el Oregón más profundo: la selva fría de las montañas Cascades, donde brotan aguas termales; los suburbios genéricos siempre nublados y vacíos de Portland y, ahora, en la que no tengo claro que sea su obra cumbre, pero que claramente es una obra mayor, evidencia que, tal como Michelle Williams, su protagonista, lo suyo es caminar sola y abrir rutas por territorios nuevos, inexplorados, aparentemente imposibles de conquistar porque Reichardt no solo se atreve con la naturaleza, sino con un tipo de personaje cuya naturaleza no parece muy cinematográfica pero que, sin embargo, lo es: gente abatida pero fuerte, que no sabe cómo expresarse o no tiene con quién.

Reichardt me conquistó con *Old Joy*, un filme masculino que solo pudo filmar una mujer que entiende que no es que los hombres no hablen, es que no saben comunicarse por miedo a decirse lo que sienten. *Wendy and Lucy* le permitió hacer una cinta de mujeres (donde una de ellas era un perro que se extravía) y el lazo entre las

dos era lo único que sostenía al mundo. A diferencia de muchos filmes sin guión, donde el no-diálogo es producto de documentar gente no haciendo nada, o de hacer documentales para ahorrarse el trabajo de ficcionar, en los filmes de esta gran y visionaria y atrevida cineasta, su gente habla poco pero piensa, siente.

Sus silencios no son impostados, son emociones reprimidas.

Meek's Cutoff podría ser la superproducción de una cineasta indie: algo tiene de eso. Es una película de época donde nadie parece disfrazado. Es una cinta donde el silencio es llevado al extremo y a veces solo suena el viento azotando esos inolvidables vestidos de las pioneras o el crujir de la tierra pisada por las ruedas de las carretas. *Meek's Cutoff* es un western curioso: es acerca de gente que quiere llegar a otro lado, de los peligros de desviarse y trazar tu propio camino, de seguir a un héroe que no lo es y está mintiendo. La película es tan austera que, por momentos, uno siente que Bresson fue el asistente de dirección; la fotografía y la luz tienen algo de Almendros y Mallick, y me recuerda a muchas de las películas que más me han impactado. Pero por gloriosa que sea, por monumental que sea el logro de transformar el desierto del Oregón del este en su Monument Valley, quizás lo más bello es lo poco que vemos de la cara de Michelle Williams tapada, pero no oculta, tras un bonete.

Williams casi no habla, pero siente, opina, juzga y, poco a poco, capta que alguien tiene que hacerse cargo. A los personajes de Reichardt les cuesta tomar decisiones. Aquí, Michelle Williams es quien debe generar acción y levantarse. Y la cinta se levanta con ella, aunque igual todo puede estar perdido y un árbol en medio de la nada no implica que hayan encontrado agua, sino quizás una nueva vida, un nuevo territorio, algo que sin duda nunca había o habíamos visto antes.

Reichardt ha realizado un filme mayor y abrió un camino.

Quizás sus personajes no llegan a su destino, pero ella claramente sí, y eso es siempre emocionante de ver, de presenciar, de sentir.

Un hombre y una pieza. Con eso basta, dicen.

Es una teoría, un género: *un hombre y una pieza*. Con esos elementos ya tienes un cuento, acaso una novela, sin duda una película, más que suficiente para una canción o un cuadro (preguntémosle a Van Gogh, a Lucien Freud, a Eric Fischl). El hombre puede mutar y la pieza puede ser de todos los tipos, pero al

establecer estos «dos elementos» hay drama, hay intriga.

¿Por qué está ahí?

¿Cómo llegó?

O más importante aún: ¿por qué no sale?

El hombre puede cambiar (un joven tiene más rabia; un tipo mayor tiene más miedos), pero lo que potencia y aumenta exponencialmente el drama es que esa pieza no sea del todo propia: que sea arrendada, prestada o —lo que es más contemporáneo— que se comparta la casa o el departamento con otras personas que no son familiares: amigos, desconocidos, enemigos (los llamados *roommates*, o gente con quien uno comparte un lugar pero no su cuarto).

La pieza —ese refugio, esa *panic room* segura— pierde estabilidad y pasa a ser una suerte de no-lugar: un hotel (de una a cinco estrellas), un motel (en el sentido americano del término), una pensión, un albergue, un dormidero. La historia de un vaquero errante en un motel de carretera (*Crónica de motel* de Sam Shepard y, de paso, esa libre «adaptación» al cine llamada *París, Texas* de Wenders-Shepard-Cooder) no es la misma que la de un vaquero en un hotel de mala muerte en Times Square en el Nueva York de fines de los sesenta (Jon Voight en *Perdidos en la noche*, basada en la novela menor y pulp de James Leo Herlihy), o que la de un tipo que arrienda un departamento Paz Froimovich con dos tipos de provincia cerca del metro. No es que en este último caso el calvario pueda ser menos intenso, no. Es simplemente un tema de romanticismo (lo cotidiano y lo estable nos parece menos mítico que lo errante y decadente).

Se me ocurre que hay algo que el cine puede hacer mejor que la literatura: mostrar hombres en sus piezas. Piezas, pensiones, habitaciones arrendadas, cuartos de hoteles o de moteles. Una celda es un cuarto en una cárcel (toda película de cárcel es, por lo tanto, al final del día, una cinta de un hombre y una pieza; ver *Un hombre escapado* de Robert Bresson, el padre del género) y, aunque esté libre, un hombre perfectamente puede transformar su cuarto en una celda. Nada más feroz que la epifanía de Dustin Hoffman como Max Dembo en *Libertad condicional* de Ulu Grosbard, basada en la novela del exconvicto Edward Bunker, y sentirse más libre en la cárcel que en la calle; su cuarto decrépito en un Los Ángeles setentero es un infierno y de nada le sirve caminar libre por las calles si nadie camina por las calles de esta ciudad. Necesitará un auto y hacer algo que lo pueda devolver a su condición básica de preso.

Cito películas, pero películas basadas en libros levemente

«inferiores», novelas negras o policiales o que no fueron recibidas por el canon al momento de aparecer. Algo hay en la literatura de la calle o del alcantarillado. Quizás Dostoievsky fue uno de los que mejor lo hizo con *Memorias del subsuelo* y, por cierto, *Crimen y castigo,* novelas clave «de piezas», de hombres y el espacio que hay entre ellos y la calle y la gente, pero algo me dice que el cine lo puede captar mejor o, al menos, más rápido. El cine, en segundos, te puede decir mucho de un personaje al mostrar primero la cara y, luego, aunque sea de pasada, la pieza. Incluso si no se queda quieto, eventualmente pasará por su pieza o se establecerá en una, como sucede con algunas cintas de acción, quizás el género más existencialista propuesto por Hollywood: Bronson, Eastwood, McQueen son todos, a la larga, hombres que tienen a lo más una pieza, un pasado y no mucho futuro.

Volvamos a Bresson. El guionista, director y excrítico de cine Paul Schrader ha estudiado, promocionado y canonizado el filme *Picketpocket* de Robert Bresson, acerca de un ladronzuelo de billeteras en París, como una de las grandes cintas de todos los tiempos. Tiene razón. Es, además, la que mejor condensa lo que Schrader ha bautizado como películas sobre «un hombre y su pieza».

Paul Schrader: «Es la cinta que me hizo darme cuenta de que había un sitio para mí en el cine, que había un tipo de filme que yo podría hacer. Es acerca de un hombre, su pieza y el desplazamiento de su alma». En otras declaraciones, sin embargo, ha minimizado los elementos: «Un filme de dos personajes: un hombre y una pieza».

Schrader ha llevado a sus hombres con piezas a la pantalla, primero como guionista de cintas tan claves como poderosas y monumentales como *Taxi Driver* (un hombre y su auto) y *Toro salvaje* (un hombre y su ring). Sus cuartos pueden cambiar (todos al final terminan en piezas que parecen celdas o cuartos monásticos), pero sus hombres están construidos (o deconstruidos) con el mismo ADN. Sus filmes como director, por cierto, se han centrado en observar a distintos hombres en diferentes cuartos: desde *Hardcore*, su descenso a los infiernos de la pornografía y los moteles donde se filman y castean, hasta los lujosos cuartos de *Gigoló americano*, pasando por *Mishima*, *La marca de la pantera* y *Aflicción* (basada en la novela de Russell Banks, un americano lleno de relatos con cuartos de paso y ajenos).

Virginia Woolf sentía que una habitación propia era indispensable.

¿Qué habría opinado de una habitación de paso?

Leyendo *Papeles falsos* de Valeria Luiselli llego a Joseph Brodsky y su *Marca de agua*, un libro de viajes, un libro sobre pasar inviernos en Venecia, en ese tipo de hoteles fastuosos que aparecen en películas como *Muerte en Venecia*.

Brodsky: «Por naturaleza inanimados, los espejos de los cuartos de hotel son aún más opacos a fuerza de haber visto a tantos. Lo que te devuelven no es tu identidad, es tu anonimato».

Sigo con Luiselli, un libro de ensayos que ensaya, duda y atrapa:

«De una forma laxamente paradójica, el anonimato es una característica de la ausencia, es la ausencia de características… Los espacios sobreviven al paso del tiempo de la misma manera que sobrevive una persona a su muerte: en esa alianza estrecha entre la memoria y la imaginación. Los lugares existen en tanto sigamos pensando en ellos, imaginando en ellos; mientras los recordemos, nos recordemos y recordemos lo que imaginamos en ellos».

Hay grandes momentos que transcurren en moteles: De Niro escondido y llorando en el River View Motel de su propio pueblo al no ser capaz de volver de la guerra y enfrentar a los suyos en *El francotirador*; Josh Brolin y Javier Bardem jugando al gato y al ratón en *No Country For Old Men* de los Coen, ilustrando a Cormac McCarthy.

Hay un actor al que uno siempre asocia a hoteles baratos o moteles a la orilla de una ruta, que ni siquiera tienen el pasado de la Ruta 66: Jeff Bridges. Ahí está, joven, impresentablemente joven, perdiendo su virginidad en *La última película* de Peter Bogdanovich; circulando por los hoteles de perdedores de Stockton en *Fat City* de John Huston (una de las cintas favoritas de Bolaño); como un alien escapando en el cuerpo de un hombre joven en *Starman* de Carpenter; ya viejo como un cantante country que no lo logró en *Crazy Heart*.

El legendario motel Bates de *Psicosis* no existe, y sin embargo existe en cada ducha, cada puerta, cada alfombra manchada. Aparecen y reaparecen. La cinta no tiene que ser de terror, pero si hay un motel, algo hay: una fuga, una soledad, un trauma.

El motel es camino, el camino es ruta, es huida, es escape.

Quizás por eso está tan ligado al cine.

25 años de soledad

Notas y apuntes para un ensayo acerca de Andrés Caicedo, luego de terminar y publicar *Mi cuerpo es una celda*, su «autobiografía».

1. ¿Fue un mártir?

¿El cinéfilo como mártir? Mmm… ¿Murió por quién? ¿Para qué? ¿Murió defendiendo a los cinéfilos, a los escritores que ven más que leen? Me gustaría creerlo. Mejora la historia, sin duda. ¿Su suicidio fue rockero, mediático, cinematográfico, literarario? ¿Todas las anteriores? Sí. Morir mientras tipeas una carta, el mismo día que te llega tu primera novela, ¿es una pose, un grito desesperado, un calculado acto de relaciones públicas, la mayor de las performances, el más insólito de los lanzamientos mediáticos? No. O quizás. No podía no captar que no es parecido o aún más potente que meterse al mar (aunque eso también es —por cierto— una muerte del todo cinematográfica). Creo que Andrés lo pensó, lo meditó. Tenía claro que su suicidio también podía ser, digamos, una performance. Y, a

pesar de toda su tartamudez e intranquilidad, creo que se despidió con algo de calma, pues sin duda *dejó obra*, como escribió. Mucha obra, diría. Dejó obra, dejó cartas, dejó fotos e instrucciones. Quería seguir vivo. Quería ser un mito, quería ser inmortal, pero también quería otra cosa: quería ser como los demás, no sufrir como sufría. Se mató porque no podía tolerarse, no era capaz de tolerar la vida, tolerar la vida como él la estaba viviendo. «Nada terrible ni malo en cumplir años; lo terrible son otras cosas», me escribió un lector de Caicedo. ¿Qué son las otras cosas y por qué son tan terribles? Caicedo, se me ocurre, podría saber, o al menos entender. Sus lectores, lo he comprobado, conectan con él no solo literariamente, sino como parte de una suerte de *hermandad de los escindidos*. Andrés no fue un mártir de McOndo, no fue un guerrillero anti-*Boom*, su agenda no era política ni social ni estética. No me consta que leyese a Puig; sí a Cabrera Infante; era fan/groupie de Vargas Llosa, pero tampoco importa tanto… Lo mejor de Caicedo es el mito de Caicedo. Me gusta pensar que Caicedo se mató por haber visto mucho (casi como un castigo, casi como advertencia a los que ven demasiado), pero también se mató o murió para que otros no lo hicieran: no solo los cinéfilos, sino todos aquellos que lo han pensado o lo han intentado o simplemente, como tantos lo hemos tenido alguna vez entre nuestras opciones, pero claro, no me consta. Quizás no tengo base, o mi base fue ingresar tanto a sus escritos, y eso, de alguna manera, es como ingresar al inconsciente y al disco duro de alguien.

2. ¿Por qué una autobiografía y no una biografía?

Supongo que la primera idea —el impulso— fue una biografía, pero rápidamente la deseché. También cruzó un par de segundos por mi mente una novela acerca de un personaje parecido a AC, pero duró poco, muy poco. Por suerte. Como en todo, el resultado —el libro— es una suma de suerte, talento, transpiración, terquedad y fe. Todo ocurrió rápido, en Bogotá, rumbo a Cali. Pensé que en Cali estaría el arca perdida. No fue así. Vickie, su hermana mayor, me había prometido acceder al material «sobrante» y, la verdad, estaba entre tenso y ansioso por ver con qué me encontraría cuando aterrizara en «Calicalibozo». Pero algo no menor ocurrió en el camino. En Bogotá me junté una tarde con el entrañable y divertido Luis Ospina, el cineasta caleño y mejor amigo de Andrés y quizás el real responsable del mito Caicedo. Él me dijo, de pronto, por qué no miras esto, por qué no te quedas con este material, pues no sé qué

hacer con él. Subimos a su despacho, lleno de afiches de cine, y sacó de un escritorio una bolsa inmensa, de esas como de multitienda donde cabe un televisor. Partimos de inmediato por el barrio de Chapinero, creo, hacia una tienda de fotocopias. El sector era como universitario y por eso estaba abierta la tienda un sábado por la tarde. Dejamos los papeles y volví como a las cinco horas. Pesaba varios kilos. Ahí partió todo: al ver esto, y luego al enfrentarme a las cartas que me pasó Patricia Restrepo, su novia al momento de matarse, más lo que encontré en la Biblioteca Luis Arango, me di cuenta de que «esto» era una autobiografía. Sentí que no solo estaba leyendo sus cartas, sino que el propio AC me contaba su vida; no el cuento sino la novela de su vida. Cuando llegué a Cali capté que la familia no conocía esos textos y que todo era inédito. De verdad sentí que eran palabras que necesitaban liberarse. El resto fue no salirme del plan: una autobiografía. Punto. Yo no estaría o estaría lo menos posible para no molestar. Mi labor pasó a ser la de un productor, digamos; o director y montajista. La estrella era él y nadie sino él debía interpretarlo. *Mi cuerpo es una celda* es el documental que Caicedo hizo de sí mismo.

3. ¿Por qué solo su voz?

Como trabajé el libro en UCLA, en Los Ángeles, me bajó una cierta fobia académica, por lo que me prometí no tener notas al pie de página ni explicaciones ni prólogos ni presentaciones de otros. Caicedo no se entendía a sí mismo, ¿quién era yo —o cualquier otro — para andar explicándolo? Parte de la gracia de su genio-en-ciernes o de su voz inimitable es que era confusa, ambigua, adolescente, lastimada, incompleta. De ahí que conecte con un cierto tipo de lector que, claro, tiende a ser parecido. Es lógico y es, sobre todo, respetable. Lo que más lamenté fue no poder colocar otros textos: textos de otras personas, respuestas a sus misivas. Si lo hacía, pasaba a ser un collage. O peor aún, un reportaje. Pero hubo una carta tenaz, como dicen en Colombia, del exmarido de Rosario, que sale mencionado al pasar. Andrés no lo quería mucho y se sentía observado y criticado por él. Esa carta me parece alucinante. Él es siquiatra y le escribe a una de las hermanas desde Yale, donde está haciendo un postgrado y lo que dice me ayudó mucho a entender a Andrés: que para salvarlo, la familia (y acaso el país) tendría que someterse a una terapia donde correría sangre. Le dice, con todas sus letras, que Andrés seguro se va a matar; le comenta algo así como que el tema es cuándo, si antes o después, y cómo,

pero de que estaba en un *downward spiral* no había duda. No había otro final posible. El exmarido de Rosario no se compra eso de que el arte lo puede salvar porque, en rigor, AC no era —no es— un artista típico: era un cinéfilo, un crítico, un guionista que deseaba triunfar en Hollywood, un cortometrista frustrado. El arte en Caicedo es quizás él mismo, sus cartas, sus ganas… Están, por cierto, sus libros, como *Que viva la música*, pero él lo quería abarcar todo, y a pesar de cuánto hizo en tan poco tiempo, lo cierto es que su método era quizás un no-método. Por eso me impactó tanto esa carta, esa verdadera radiografía por escrito, y su tono implacable, porque es casi científico: ver que alguien va rumbo al derrumbe y el siquiatra lo sabe y todos lo saben, pero nadie puede hacer nada o nadie quiere hacer nada porque —claro— salvarlo implica el derrumbe de todos. No la usé porque parte de la tragedia de la autobiografía es que se parece a la vida; es decir, la persona que cuenta no siempre sabe todo de sí mismo, no siempre conoce los factores externos ni sabe lo que le va a suceder. Por eso me parece un género más digno, más fascinante, más verdadero que las biografías. La mayoría de las autobiografías son memorias: alguien mira hacia atrás y recuerda. Caicedo no tuvo exactamente un diario de escritor, pero todas esas miles de cartas donde él se liberaba de las emociones que lo acosaban fue algo similar. Caicedo cayó en la trampa de muchos escritores: más que vivir, vivía y sufría para poder escribir. A veces creo que veía cine no tanto para escapar, sino para escribir lo que vio. *Mi cuerpo es una celda* es casi puro presente de alguien que escribe deprisa porque ya sabe el final: el final es su final, ahí termina todo. Lo impresionante es que, tal como él se lo imaginó, su final fue el comienzo de todo.

4. ¿Cuándo comenzó la obsesión?

Fue en 2000, cuando leí *Ojo al cine* y fundé mi empresa Cinépata. Supe que tenía que contar su historia cuando leí *El cuento de mi vida* e intuí que, en efecto, era un cuento y que debía haber más. Cuando conocí a la familia en Bogotá ya tenía planes de «hacerme cargo». A partir de mi intuición, y de conocer a muchos cinéfilos que son, a la larga, bastante parecidos a Andrés, les dije que si nos iba bien en la FIL de Guadalajara quizás podríamos hacer algo para internacionalizarlo. Caicedo triunfó en México (sala llena, mucha prensa) como parte de la delegación colombiana (y eso que no fue, por razones obvias), así que nos dimos la mano. Las tres hermanas solo me pidieron una cosa y creo que esa petición fue

clave: cortarle el pelo. Quizás porque en la vida real no les gustaba verlo con melena, pero lo cierto es que se referían a eso: Rosario me explicó que no era tan, tan rock star. «No era Jim Morrison, era tartamudo, por Dios». La idea era mostrarlo como lo que fue: un escritor. Un escritor cinéfilo adolescente, un work-in-progress camino a la perdición. Creo que hay muchas formas de entender a Andrés Caicedo.

5. Profesión: cinéfilo.

Todo creador importante debe, al menos, hacer una cosa bien: leer bien, conversar bien, escuchar bien, ver bien. Con eso como base, con eso como espina dorsal, puedes empezar a crear y quizás te pueda resultar. AC fue, entre otras cosas, el gran cinéfilo latinoamericano. *Nothing compares 2U*. Nadie le gana y eso que la competencia para ese trofeo es grande. Hay gente que va al cine para huir. Andrés iba a refugiarse. Se dio cuenta de que afuera la vida no era tan buena y que había que ver cine. Él vio las películas para salvarnos a nosotros. Es raro de entender, pero los cinéfilos lo entienden. Más que un crítico, quería que la gente fuera a ver las mismas películas que él había visto. En ese sentido, era un sicópata, un cinépata. Él sentía que la gente debía ver sus películas y que, haciendo eso, iba a salvar al mundo. A lo mejor se dio cuenta de que, en el fondo, no iba a poder salvarse él, pero si la gente veía las películas que él veía, si los chicos medio incompletos accedían a esas películas, el mundo sería mejor. Menos peligroso, cruel y duro. Yo creo que el mundo, efectivamente, es mejor gracias a Andrés C.

6. El problema del cuerpo: estar atrapado. ¿Qué otros títulos había?

Quería un título triste y pop. Pensé en recuperar uno mío, que nunca usé: *Caída libre*. Me encanta un título de Kay Redfield, una sicóloga que sufre de depresión y bipolaridad. Tiene un libro acerca del suicidio llamado *Night Falls Fast*, pero ese ya existía, así que ni modo. Aun así, ese concepto me «iluminó» mucho: eso de sentir que la oscuridad se está acercando rápido me conmovió. Leí ese libro en mi preparación para hacer *Perdido*, una película que nunca filmé, pero cuyo guión me llevó hacia un viaje oscuro al suicidio, a la pérdida y a la automutilación, a lo que implica estar escindido, dividido, y la importancia de narrar y sacar la voz —a lo clave que es hablar— como posible manera de salvarse. Ahora capto que

Caicedo llegó para liberarme del personaje de Agustín Barros, el personaje-periodista de *Perdido*. Si se hubiera filmado, a lo más hubiera hecho un prólogo para una reedición de un libro de Caicedo. Quién sabe. Pero justo cuando se cayó la película y todo se fue al carajo, llegó el mail preguntándome si quería ir a la FIL de Guadalajara, a una mesa acerca de Andrés. Creo que uno se mete en obsesiones por casualidad y a propósito, y *Perdido* era claramente acerca del lado oscuro, de gente muy perdida, con temas serios relacionados no solo con su cuerpo, sino con sus pulsaciones, su identidad y el manejo de las emociones. Caicedo apareció, y claramente es un perdido, pero en su historia había más luz, más rock, más cine. Lo curioso es que *Perdido* era un camino hacia la luz y este libro, que claramente siento mío, es hacia el fin. De paso creo que cerré —o empiezo a cerrar— mi obsesión con ese *deambular por la orilla oscura*. No sé. Ando con más ganas de reírme o de tratar personajes no tan oscuros, que quizás estén más a la sombra que en medio de la noche de las 3 a.m., como dice Scott Fitzgerald.

7. *De mí para ti*. ¿Ese fue un título tentativo?

Así era como estaba rotulada una de sus carpetas con el material: *De mí para ti*. Fue un título que pasó por mi mente pero duró poco. Otro que, creo, es «tenaz» y perfecto, pero también tiene algo de broma infinita, y tenía que ver tanto con Colombia como con McOndo, fue *25 años de soledad,* así escrito con número. Uno de los aspectos que más me molestan de *Cien años de soledad* es justamente su título. Es notable, sí, pero no tiene nada que ver con la novela. Al menos eso creo. Ese libro podría haberse llamado *Macondo* o *La extraordinaria y triste historia de los Buendía*, porque, por lo menos para mí, no es acerca de la soledad, algo que sí me parece muy latinoamericano, sobre todo en las ciudades llenas de edificios y shoppings y metro; García Márquez explora los mitos, los clanes, las familias, las historias orales de los pueblos… Entonces pensé colocarle *25 años de soledad,* pero hubiera sido excesivo. Caicedo habla y plasma la soledad como pocos autores latinoamericanos. No es un tema que le atrajera; es un tema que vivió día a día, incluso cuando estuvo acompañado. Caicedo, en este sentido, despachó desde el frente.

8. ¿Por qué tomar una canción de Arcade Fire para el título?

Quería algo nuevo, algo pop, algo que pudiera hacerle eco a un

lector joven, alguien que esté ahora cerca de los 25 años, la edad que Caicedo tenía cuando se mató. También quería algo triste, acaso distímico. Y una amiga nueva, una alumna, Cata, de UCLA, que para más remate era experta en mí por estar haciendo su doctorado acerca de *mi obra* (algo que a los dos nos daba risa, vergüenza e incomodidad), me empezó a hablar de Arcade Fire. Confieso que no los conocía. Me dijo que un tema le recordaba a un personaje mío, Lucas, de *Por favor, rebobinar*. Me regaló el disco. Aluciné. El tema en que ella se fijó es *Windowsill*. Y ahí me topé, manejando, en un freeway de Los Ángeles, todo muy *Collateral*, con *My Body is a Cage*. Yo estaba viviendo en una suerte de celda: una pieza, al lado del mar, a un par de cuadras, cerca de donde terminaba la pista del aeropuerto, pero me sentía en una *cage*. Una pieza con baño, sin cocina, un estudio, un solo ambiente. Los Ángeles me parecía una celda y me iba, a veces, a la calle donde vivió Andrés, a la decadente y desolada Alvarado, cerca del dowtown de Fante y Bukowski, donde antes estuvo Bunker Hill y donde se rodó la notable *The Exiles*, y pensaba: estoy mejor que él. Tengo auto, tengo el idioma, estoy en la universidad, me pagan y bien; no estoy aquí tratando de conquistar Hollywood, tengo pasaje de regreso. Creo que ese viaje fue, para él, el inicio del fin. Y justo se dio que yo estaba en LA con sus palabras tipeadas hablándome. En rigor, *cage* es jaula, no celda; pero la palabra celda me conectó con Andrés. Sucede, además, que la única canción que he escrito, con Heyne y Valdivia, para el soundtrack de *Se arrienda* se llama *Celda*, y en ese tema hay una estrofa que dice: «Mi cuerpo es una celda, solo quiero salir». Él mismo usó mucho la palabra calabozo, que es otra manera de decir celda. Cuando alguien se mata, supongo que se mata para escapar, para liberarse, para silenciar el ruido mental. Es, *in a twisted way*, un acto de liberación. Caicedo salió de su celda.

9. Cinesífilis, cinepatía, cinéfago

A Caicedo le gustaba jugar con las palabras; le gustaba asociar su pasión con un vicio o, peor, con una enfermedad. Caicedo nunca usó o escribió la palabra «cinépata». Yo pensé que sí. Leí tan rápido *Ojo al cine* que, supongo, mezclé mi propio interés con algo que nunca había visto. Me pareció lógico que se considerase un sicópata del cine. Ahora que lo conozco más, que llevo tanto tiempo con sus palabras tocando mis dedos, capto que tal vez nunca se le hubiera ocurrido fusionar un sicópata con el cine. Para él ver tanto cine no

lo potenciaba, no le daba fuerza (como podría empoderar alguna manía a un sicópata); le daba, en lo profundo, una cierta vergüenza, y por eso asociaba ver tanto cine a una suerte de patología: un virus que te contagia si no tienes defensas.

10. ¿Por qué hacerse a un lado?

Cómo *no* hacerse a un lado. Cuando tienes este material, debes respetarlo y honrarlo. Creo que, aun así, estoy. Están *mis temas*. Andrés, como me dijo un periodista, podría ser un personaje mío. Creo que sí. Claramente, aquí se toparon dos planetas. No tengo tan claro si me hice a un lado. ¿Importa?

11. ¿Por qué no hay fotos?

Traté de ser lo más despojado posible. Lo menos «cinematográfico» posible. No quise fotos, ni que él estuviera en la portada agarrándose el paquete. Seguí sus instrucciones claras y precisas: quería que se publicara una foto de él de niño. Está. Y con Rosario, su hermana, elegimos una foto donde aparece muy nerd. Estoy más que contento con como quedó el libro. Mal que mal, está él, de cuerpo entero, full frontal pero de verdad, no para epatar a sus amigos o a su familia, sino para conversar con aquellos que entienden, que saben, que pueden entenderlo. Está dentro del libro. Respira. Es su voz, su historia. Que alguien te cuente todo eso es impresionante; lo tremendo es que a pesar de todo, de toda esta confianza, digamos, no bastó. Lo dijo todo, se vació, pero quizás quedó vacío. No basta expresarse; el arte no salva. Se mató igual.

12. ¿Hubo censura? ¿La familia puso algún problema?

Claramente hubo *tiras y aflojas*. Lo que a mí me parece *material invaluable* le puede parecer a otros *tenaz*, *doloroso* o simplemente fuera de lugar. Es lógico. Además, no es mi familia, no es mi historia; es la historia de ellos. Pero la verdad es que fue menos tema de lo que esperé. No está todo-todo, pero no es necesario que lo esté, pues creo que hay mucho. Un buen libro, además, es uno en que no está todo y le permite al lector leer entre líneas o aportar de su propia cosecha. Reflejarse. Andrés era un ser muy complejo y ambiguo y obsesivo y rencoroso y necesitado y… Tenía tantas aristas y pliegues; creo que los lectores de este libro captan que no era un ser unidimensional. No creo en las biografías totales;

además, esta no es una biografía… No cabe duda de que seguirán apareciendo cartas, o quizás gente que tuvo un lazo con él escriba algo más adelante… Me parece bien. Lo que quise hacer fue *su* versión de su vida. ¿Acaso es mucho pedir? Quizás pude tener más material, pero no accedí a todo, no me dieron todo, y hubo cosas que, en efecto, no se colocaron a cambio de que se admitieran otras. ¿Me explico? Pero está la esencia; está hasta el olor. La familia claramente sufrió y los admiro por ello. Creo, sinceramente, que tampoco entendieron del todo lo que yo estaba haciendo. Pensaban que era más biografía, creo. Pero se pusieron de acuerdo, dejaron «el qué dirán de Cali» de lado y, con el liderazgo de Rosario, la hermana más cercana y parecida a Andrés (una gran cinéfila y lectora), la familia entendió que el mismo chico que complicó a la familia hace treinta años era ahora un autor de primera. Como tal, merecía que su voz saliera. Fuera de Colombia, varios periodistas me han preguntado lo contrario: no si me censuraron o atajaron, sino cómo me dejaron publicar eso. A veces uno mira mucho el vaso y lo encuentra mitad lleno, pero *Mi cuerpo es una celda* es un vaso que se rebasó. Comparada con otras memorias latinoamericanas, esta es impactante por la cantidad de revelaciones íntimas. No es un libro de Carlos Fuentes escribiendo de su familia. Andrés no solo relata hechos o recuerda cosas, sino que accedemos directamente a su cerebro, a su alma. Es un largo viaje hacia la noche. El libro es —creo— una posibilidad única y excepcional de ingresar en una mente dañada. Una amiga sicóloga lo quiere usar como texto. Bien.

13. La carta del inicio; la carta de despedida del intento fallido…

Lo que más costó *negociar* fue la primera carta, la carta a su madre, de despedida, la carta del suicidio que no fue. Esa carta, impresionante, desoladora, escrita a mano (algo poco frecuente en él), deja a muchos llorando, cuesta incluso terminarla de lo potente que es, casi no entra. Me gustaría filmar un corto o escribir una novela inspirada en ello: la madre la tenía guardada en una Biblia y no se la mostró a nadie. Ella ya tenía toda la información, pero qué podía hacer. Quizás por eso le abrió una cuenta en una farmacia del centro. La madre terminó pagando las drogas que Andrés usó para matarse. No me la querían autorizar porque era privada; es decir, AC no hizo copias. Se la mandó a su mamá y no guardó una copia. Por eso era manuscrita. Estaba en manos de la madre; por lo tanto, siguiendo esa lógica, al no haber una copia, a la familia le parecía

privada. Con Rosario argumentamos que si bien estaba dirigida a la madre, estaba clarísimo que era una carta suicida llena de instrucciones: como que le publicaran sus cartas, que publicaran una foto de él de niño. Al final la familia cedió. ¿Por qué fue *tema*? No porque hubiese insultos o ataques o cosas sexuales o de drogas, sino por el dolor. Les parecía demasiado. Demasiado privada. Al final entendieron y les doy las gracias. Ahí me di cuenta de que los asuntos íntimos no son aquellos supuestamente tabú o conflictivos, sino los que provocan más dolor. Una familia en la que un miembro se mata queda fragmentada. Creo que este libro es de Andrés, pero es de los Caicedo. Es acerca de los Caicedo y, de paso, es acerca de una familia latinoamericana que tuvo la buena o mala suerte de parir a un artista que tenía la capacidad de mirarse y mirar a los suyos con una mirada de rayos *X*.

14. La muerte anunciada.

Era su meta, sin lugar a dudas; pero no por cool o rockero o artista, sino porque era la única meta que él creía que podría lograr. Le faltó autoestima. Talento tenía, pero no capacidad de resistir, y no podía asumir o procesar el rechazo. La idea era que, por momentos, te diera vergüenza o pudor saber tanto; que te dieran ganas de apagar la luz mientras leías o cerrar el libro y salir de la pieza. Es lo que a veces sucede cuando te confiesan algo muy personal y no sabes reaccionar porque no estás preparado. Un amigo me dijo que él no pensaría las cosas que Andrés escribía; que AC no tenía filtro. De nuevo, por eso es tan clave: se adelantó como escritor. Lo que importa no es ya contar un país o una región por primera vez, sino ir un paso más allá y contarnos, en español, desde una realidad parecida, sensaciones y sentimientos y penas que quizás habíamos sentido, pero que nunca habíamos visto por escrito, que jamás habíamos leído sin pasar por el filtro de la ficción, que a veces es como un traje, un uniforme, un disfraz que tapa y esconde. Esto no es *Que viva la música*, donde Andrés intenta ser una chica para terminar olvidándose al final de la voz de su narradora. Esto es AC tal cual, despojado y desnudo y empapado y tiritando; con la carne y los nervios vivos.

15. ¿Quedan secretos?

Ojalá. El mayor de los secretos, a pesar de toda la información que tenemos, es por qué. Ese es el secreto que seguro le da vueltas a

la familia. Yo siempre he visto el suicidio como un acto de venganza contra el mundo, pero claramente contra los cercanos. Andrés era un creador y era puro misterio. No creo que queden secretos como de telenovela: si mató a alguien o si se acostó o no con tal persona. El verdadero secreto es por qué alguien se transforma en quien es. Por qué Andrés no fue un crítico de cine y tuvo una vida como Isaac León o como el mismo Luis Ospina. ¿Por qué teniendo tanto (algo de dinero, estatus, comida, casa, una familia que finalmente lo apoyaba, talento) sentía que le faltaba tanto? El mayor secreto es cómo un chico tartamudo de Cali termina siendo una de las voces clave de la literatura latinoamericana. Cómo un provinciano logra ser un visionario. Al final, el verdadero secreto es de dónde sale el talento. ¿Por qué Andrés Caicedo se transformó en Andrés Caicedo y por qué estamos hablando de él y no de otro?

16. ¿Este es su mejor libro?

Sin duda: para mí es el mejor. Es el libro que Andrés quiso escribir. El libro que *era* él. Yo creo que se logró. Da esa sensación. Creo que estaba escribiendo su vida, para entenderla, para liberarse y exorcizarse; y en las cartas, diciendo la verdad, podía expurgar más que haciendo ficción (en ese sentido, es un adelantado: la literatura no solo tiene que inventar sino plasmar. AC triunfa en la no ficción o autoficción como la llaman algunos).

17. El chico ostra, el chico ambiguo, la moral emo

Andrés no toleraba ninguna celda. Era un chico burgués, urbano, conectado con el mundo y desconectado de sí mismo. Por un lado quería crear y, por otro, su sufrimiento no lo dejaba. Así y todo es impresionante la cantidad de obra que dejó. Siempre buscó alivio. Su droga era escribir, sacar todo afuera para quedar libre y en paz por un rato. Lo otro era ver cine. Al final nunca se alivió. Hay dos tipos de autores: aquellos a quienes crear los ayuda y aquellos a los que los destroza aún más. Andrés era de los últimos.

18. ¿Era frágil o era un rockero/mino/mito?

Era pura fragilidad. Una mezcla fatal de narcisismo y ego, con dudas e inseguridad. Una mala mezcla. Lo seducía ser mito, ser mino, ser una figura, parecer rockero, pero era una proyección. No

era un póser; era la forma que tenía para esconderse. Tanto pelo, tanto anteojo, lo transformó en un hipster, pero era un nerd y quizás algo peor: un ser sin centro. Andrés era pura escisión (¿es la palabra?). Creo que no es casual que además sea colombiano: es producto de su cultura, de una sociedad enferma que recurre a la sangre y a la violencia. En este caso la víctima fue él.

19. La autodestrucción, la adolescencia prolongada, la «amistad» con esos niños

No quiero ni deseo ni me atrevo a ser sicólogo. Además, ¿saben ellos tanto? Claramente no lo salvaron: las estadías en clínicas lo dañaron, pero sin duda la «amistad» con esos niños demenciales no lo ayudó a ir por el camino correcto. A medida que se fue alienando de todos y de sí mismo, comenzó a juntarse con la gente equivocada, gente menor, gente que no lo juzgaba, sino que lo miraba hacia arriba. Su vida tiene algo de Pichula Cuéllar, de *Los cachorros* de Vargas Llosa, autor que él admiraba tanto. Era un ser distinto y sufría por ser distinto, pero esa diferencia ni siquiera estaba clara para él o para el lector. Él se sentía distinto, escindido, desconectado y eso le dolía. Con eso basta. No es necesario indagar más si hay dolor de por medio. El dolor no necesita ser catalogado o analizado tanto. Sin duda que a A. le gustaba demostrar y casi lucir su diferencia, su rareza. De ahí que lo consideraran o él se considerara un freak. Aunque tampoco lo era tanto y, a la vez, sí lo era. Tenía serios problemas de identidad y eso enredaba y complejizaba las cosas. Creo que más que asexual, era pansexual, por colocar un tag. Claramente su identidad sexual era un tema para él, pero hoy no lo sería, pues lo que lo destrozaba era tener que elegir y ahora la cosa es mucho más ambigüa y menos tajante. Tildar a Caicedo de gay o de bi creo que es jugar con terminologías que no logran asirlo. Era demasiado resbaloso para eso.

20. ¿Fue un suicidio o un error?

Creo que ese día de marzo de 1977 se le fue la mano con las pastillas. Después de escribir una carta de despedida tan impresionante unos años atrás, y con el grado de lucidez que tenía con respecto a los medios de comunicación y a su propio legado, creo que hubiera escrito una carta más épica el día que se mató. En todo caso, sí pienso que estaba en un espiral descendente, como se llama el último capítulo de *Mi cuerpo es una celda*, y que,

eventualmente, algo malo iba a pasar. Me hubiera gustado que no se matara, pero la verdad es que leyendo el libro se ve que él mismo no se dejó otra salida. Decir cosas como «25 años es suficiente» tampoco ayudaba. Las palabras que se dicen tienden a transformarse en realidades y responden a emociones internas. Creo que no era gótico o un vampiro enamorado de la muerte o lo que ahora se llama emo. Me parece que hubiera querido seguir viviendo, viendo cine, creando, pero su pasado, la confusión, la ambigüedad, sus dolores y la manera que tuvo de amar, más las drogas y las malas juntas, lo llevaron a una esquina de la que no pudo salir.

21. ¿Le hubiera servido una época de DVD's o de blogs?

Puede que lo hubiera salvado. Creo. Me gustaría creerlo. Andrés era un adicto a la trivia, a la info. Sería un alienado de la red, sin duda, un bloguero serial, pero estaría vivo. Chatearía, colaboraría con Wikipedia, con IMDB. También hubiera usado la tecnología para emailear a sus amigos o tomaría fotografías vía Instagram. Esas cartas confesionales hubieran tenido un eco inmediato que lo hubiera aliviado. Claramente, Caicedo es de esta era, pero le tocó otra y no fue capaz de soportarla. No todos nacen en la época que les corresponde.

22. Cali. La generación cinéfila de Caliwood. Luis Ospina y toda la pandilla de *Ojo al cine*, del cineclub

No me siento su biógrafo, no me siento tan experto en Andrés ni menos en Cali, pero creo que Cali claramente lo dañó. ¿No daña acaso toda ciudad chica a aquellos que se dejan lastimar? Una ciudad grande puede ser peor. De hecho, la Cali odiada era amada y Bogotá/Tabogo lo superaba, lo mismo que Houston y para qué hablar de Los Ángeles. Creo que, al revés, a pesar de todo (la maldición de ser burgués en una ciudad provinciana), Cali lo alimentó: ese grupo de amigos que formaron Caliwood le hicieron la vida mejor. Cali fue la ciudad del cineclub, de los cinéfilos, de los amigos. Cali creo que le dio mucho. Quizás si hubiera nacido en Buenaventura o Managua hubiera durado menos, pero al final muere en Cali. No en París, no en Nueva York. Además, tu felicidad o sanidad no depende de la ciudad. Hay gente que se ha matado o la ha pasado mal en ciudades fascinantes. Lo irónico es que Cali, o *Calicalibozo*, está ahora intrínsecamente ligada a AC.

23. ¿El escritor es un cineasta impaciente? ¿Descubre su identidad escribiendo?

Me gusta eso de un escritor como un cineasta impaciente, pero no sé. La verdad es que Andrés es demasiado complejo. Hay varios Andrés, además. Yo creo que el cine era su impulso vital, el lugar de donde sale todo el resto. Es un cinéfilo antes que nada, uno que se esconde y se conecta con la vida vía el cine. El cine es su familia; sus amigos, los actores; las actrices, sus amores. Del cine salió el actor y las obras de teatro que fueron, evidentemente, errores de adolescente. Es el cine el que provoca la crítica y creo que en la crítica es donde se liberó como escritor. Es el cine lo que lo hace fundar el cineclub (y ahí se ganaba la vida) y el cine es la base de su revista, que es más que es eso: es su planeta. Sus amigos los obtuvo del cine. Su meta era dirigir o escribir guiones. Ahora bien, como no podía filmar (y la vez que lo hizo no resultó por lo complicado que es un set y lo caro que era filmar en esa época) se refugió en la escritura. Escribir acerca del cine. Escribir para el cine. Escribir cine a lo Puig, digamos. Compensar el celuloide con el lápiz. Creo que se topó con la escritura y se dio cuenta de que ahí podía ser más él que en la vida. Empezó el «blogueo», es decir, las cartas. Cartas a gente en la misma ciudad. Empezó a contar su vida, y ahí fue armando su identidad. Y como escribe tan bien decide escribir cuentos, poesía (tipo canciones) y novelas, pero es un autor que viene del cine y va al cine. Leía, y mucho, pero al final es la música y el cine su mundo. Creo que lo fascinante es que logró transformar el cine en palabras porque solamente así podía participar. Es en este proceso que se transforma en escritor. No tanto por inventar sino por inventarse, por sacarse, por vaciarse. Y no, no era un cínico, era un niño. A veces me pregunto qué pensaría de ciertas cintas que no vio, que no alcanzó a ver. Su visión de la evolución de gente como Eastwood. Imagino tantos comentarios suyos que me dan curiosidad: que opinaría de *El diablo probablemente* de Bresson o de *Dazed and Confused* de Linklater o de *Gente como uno* de Redford. ¿Le hubiera gustado *Cuenta conmigo*? ¿*La ley de la calle*? Su canon era suyo y, para alguien que no lo conoce, no se entiende cómo puede saltar de Jerry Lewis a Truffaut, pero, claro, Caicedo era cinéfilo, pero de ciertas películas. Las veía todas, pero amaba solo algunas y esas eran las que tenían que ver con él. Siempre parecía estar con la emoción adecuada para la película adecuada, y ahí es donde se arma esa conexión tan intensa, tan íntima. Por eso escribía de cine

como los dioses; escribir de cine para él era escribir acerca de sí mismo.

24. ***Mi cuerpo es una celda*: una película por escrito**

No. O quizás sí. Es un documental, sin duda. Y requirió mucho montaje. Si dirigir es darle un tono a una obra, supongo que dirigí *Mi cuerpo es una celda*. Ahora bien: creo que hay una gran cinta bilingüe, una gran cinta de desarraigo, de un tipo que llega con poco inglés a una ciudad ajena que lo atrae y que cree que por el solo hecho de admirar el cine, la ciudad lo acogerá. La parte de Hollywood, digamos, es sin duda una película y es algo que me gustaría dirigir o ser parte de ello. Quizás dirigí este libro o escribí esta película, pero el rol clave, el productor de todo esto, digamos, es Luis Ospina. Lo que hizo fue fundamental y jugó varios papeles: el del amigo como guardián, el del amigo del suicida, lo que no debe ser fácil. Lo digo de una: si Caicedo existe (si *Mi cuerpo es una celda* existe) fue por Luis Ospina, un cineasta lúcido, libre y loco, que también ha pavimentado su propia ruta. Ospina (del cual tenemos esa hilarante y muy nouvelle vague obra maestra antiporno-pobreza llamada *Agarrando pueblo*) dirigió en los ochenta, antes que Caicedo fuera Caicedo, un documental acerca de su amigo usando esa nueva tecnología llamada video. *Unos pocos buenos amigos* es el documental que hizo que este cinéfilo tartamudo de Cali empezara, poco a poco, a transformarse en un mito y, ahora, en un referente literario latinoamericano. Hay deudas, hay mandatos. *Unos pocos buenos amigos* no está narrada por Luis Ospina ni es confesional y, sin embargo, termina siendo tanto de Luis como de su gran amigo Andrés y, por cierto, cómo no, de Cali. Porque Andrés Caicedo, el mártir de los cinéfilos, el joven escritor suicida de pelo largo, el crítico de cine caleño colaborador de *El amante*, antes de que *El amante* existiera, perfectamente podría no existir en el inconsciente colectivo pop si no fuera por Ospina. Él se encargó de que Caicedo no se perdiera y lo logró. Luis Ospina corrió el riesgo de que Caicedo pudiese opacarlo en el camino, quizás sintiendo que a veces en la vida uno de los roles importantes que a uno le puede tocar es simplemente ser amigo de alguien que te necesita. El documental es, entre muchas otras cosas, la primera y la única cinta de Andrés Caicedo que podremos ver. *Angelita y Miguel Ángel*, una historia urbana y «moderna» de amor adolescente entre una chica llena de vida y un chico que vive encerrado en una casona con su abuela, quizás nunca se terminó, pero a través del documental uno

siente que siempre existió. *Unos pocos buenos amigos* es la biografía oral y visual de un fantasma. De alguien que ya no está y que está en todas partes. Que ha tocado a todos esos caleños que tienen claro que la cumbre de sus existencias ya pasó. *Unos pocos buenos amigos* fundó y le dio voz e imagen a Caicedo, sí, pero acaso es, al mismo tiempo, la cinta más personal de Ospina. Hay amistades y pérdidas que marcan, y este filme modesto es la prueba, es la marca, y nos hace sentir un poco tristes al captar que no todo el mundo tiene la suerte de tener un amigo como Luis Ospina.

El díler digital

Antes que nada se ve a sí mismo como un cinéfilo. O, al menos, como alguien para quien «el cine es muy, muy importante, casi vital». Ve, por lo bajo, siete filmes a la semana. A veces más, porque ahora que vamos camino al invierno se pone melancólico y como ya no tiene polola y la depresión a veces le pisa los talones, es perfectamente capaz de ver cinco a seis películas durante un fin de semana, muchas de ellas en su cama con sábanas celestes y un plumón verde-limón comprado en Casa&Ideas.

—Este wikén vi el debut como director del escritor francés Michel Houellebecq, llamado *La posibilidad de una isla*, un filme futurista que me pareció extraño, regular nomás. Es mejor como escritor de libros controversiales. Me gustó poco, la verdad. Vi además una película con Colin Firth por la que estuvo nominado al Oscar. Se llama *A Single Man* y es acerca de un profesor inglés que se quiere suicidar. Muy buena, y triste; sin duda, funcionará bien entre los clientes que me piden cine-de-temática-gay-no-porno. Es un mercado que crece por hora, y en ese sentido el cine asiático siempre me salva, porque al parecer allá todo el mundo es como bisexual. Ahora está de moda, o se ha puesto de moda, el cine filipino. ¿Has visto *Service* de Brillante Mendoza? Es bien explícita. Es acerca de una familia que intenta mantenerse firme y digna, mientras administran un cine porno en lo que antes era un gran cine como el Prat de la Gran Avenida, donde yo iba mucho. Ahora es un restorán chino.

Le pregunto si ve películas para divertirse, por el placer de ver cine.

—Poco. O sea, sí, pero las veo y al mismo tiempo tabulo o pienso si es comerciable. Es algo que no puedo controlar. Hace unas noches vi *Corazón rebelde*, la cinta por la que Jeff Bridges ganó el Oscar. Es acerca de un cantante country, pero la temática es universal y humana y en el fondo tiene que ver con la redención y cómo el amor te ayuda a salir adelante. Pero también, y esto fue lo que me gustó, es acerca de cómo no es necesario tener un final feliz para ser feliz. Estas películas van a estar arriba en mi catálogo: en

mi listado premium, como le digo. Ninguna se ha dado en los cines y, por lo que sé, tampoco se van a estrenar pronto. Ya nada de seres humanos está llegando al cine. Las salas de cine son malls donde los padres llevan a los niños, o los adolescentes van a los video-juegos. Ahí entro yo: mientras peor la cartelera, mejor para los que hacemos esto. Es parte de la gracia de lo que hacemos. O de lo que hago, porque trabajo solo.

—¿Qué es lo que haces?

—Puta, coloco las novedades de la cartelera mundial y las cintas más especializadas que triunfan en festivales en las casas de personas educadas, buena tela, que les interesa el cine y la cultura. Por mil pesos les paso un DVD calado. Yo quiero que todos vean de todo y les permito acceder a lo que no pueden. Les digo que hay cine argentino de autor y cine rumano que es bien cercano porque Rumania tiene muchas cosas que ver con Chile. Es extraño decirlo, pero siento que todos mis clientes me quieren, que les caigo bien. A veces siento que me ven casi como si fuera el Viejo Pascuero, porque siempre llego con cosas que esperan, pero también con cosas que no sabían que existían. Y esa es la mejor parte: sorprender.

Digamos que se llama Joel Rodríguez. Casi todo lo que contaré acá es verdad, menos algunos detalles que pudiesen delatarlo, porque Joel considera que lo que él hace es «a lo más una falta» o «en rigor no es tema», pero entiende que «por ahora» lo que él hace es «supuestamente ilegal» y que una cosa es conversar, juntarnos, dejar que lo siga, ir a comprar películas con él, y otra es correr riesgos innecesarios. «Lo que pasa es que estoy dividido: me gusta esto de los DVD, pero más me gusta mi pega, porque consiste en ayudar a los demás».

Joel es sicólogo, tiene 32 años y maneja un Gol verde de 2001. Estudió en Valparaíso, pero es de Santiago, del barrio Franklin, más específicamente. «Nací comerciante, comprando y vendiendo, a los 12 años». Joel es el primero de su familia (y de su cuadra) en ir a la universidad. «Soy un ejemplo y cargo con eso: todos me admiran, pero todos dependen de mí, también». Vive solo en un departamento-tipo-bloque de dos dormitorios, que mira hacia el sur y que es bastante helado en, digamos, la ciudad de Quilpué, aunque pasa casi todos los fines de semana en Santiago. Los sábados reparte sus películas por el sector Providencia y Vitacura. No es lector compulsivo, pero lee: Murakami, *La soledad de los números primos*,

los libros de fútbol de Guarello. Joel trabaja en el Sename, en la Quinta Región, en un centro de reclusión para adolescentes. La mayoría de los jóvenes con que trabaja (a veces, incluso, les muestra películas y luego las comentan) han infringido la ley en temas como robos, asaltos y consumo de drogas.

Joel también infringe la ley, la ley de propiedad intelectual.

Joel es un díler de películas en formato DVD.

Su trabajo consiste en conseguir películas y copiarlas, para luego ofrecérselas a sus clientes. Joel entrega a domicilio o en la oficina. «Soy al siglo XXI lo que antes era la señora de los quesos, la señora que traía erizos o locos, o esas tías que tenían sobrinas azafatas que traían matute de Miami». Entre sus clientes hay doctores, profesores universitarios, gente ligada a los canales de televisión y los medios, directores y críticos de cine («los que son más mayores; los pendejos se criaron con torrents y solo se calientan con DVD originales onda Critierion Collection»), periodistas, dueños de tiendas y restoranes, empleadas de boutiques, «publicistas engrupidos y onderos», gente que trabaja en editoriales, actores de telenovelas, entrenadores de pilates, dentistas («hay uno que me atiende por menos a cambio de películas: es como cambalache») y abogados. Sí, abogados. Tiene dos polos: Valparaíso-Viña y Santiago Oriente. Joel vende o ha vendido en sitios tan insólitos como clínicas privadas, colegios religiosos, agencias de publicidad, el Congreso («aunque nunca a un diputado o a un senador») y ministerios. Partió vendiendo a estudiantes en la vereda frente a la UC de Valparaíso, pero poco a poco fue afinando su modelo y ahora siente que lo que él hace «es más curatoría; no vendo infantil ni porno ni blockbusters ni cintas chilenas cómicas, porque las odio y me parecen cumas y de mal gusto y un insulto hacia la mujer».

Joel no intenta competir con los estrenos de la semana. Él tiene su propio catálogo que autoclasifica de «cine-arte o cine con mensaje». Le pregunto si no ve alguna contradicción o ironía en que alguien que trabaja para el Estado venda DVD's en sitios estatales. «No. Yo no siento que estoy cometiendo un delito ni menos los que me compran. Si me compran padres de familia, me compran cintas para sus hijos. Como *Fantastic Mr. Fox* de Wes Anderson. Claramente no es tema. Quizás todos nos mentimos o lo negamos, pero nadie siente miedo o asco o anda paranoico. Hace tiempo que esta sociedad renunció a la idea de que este comercio es ilegal, porque el bien mayor es superior. ¿Me explico? La gente quiere cine que no está o está lejos o le parece caro. Nosotros se lo damos. Si yo trafico algo es cultura. ¿Por qué solo los que viven en Nueva York

pueden ver el mejor cine del mundo?».

Durante la semana que pasé con Joel, el gobierno de EE.UU. colocó a Chile en la *lista negra* de la piratería intelectual junto a Argentina y Venezuela, por ser países que *no toman medidas* contra eso. Joel considera que sí se toman medidas y «que ya no es tan fácil vender o comprar en público, en las cunetas». «La piratería intelectual en los mercados externos es mortal para las empresas estadounidenses y destruye los puestos de empleo para los trabajadores de este país», dijo en una declaración el representante de Comercio Exterior de EE.UU., Ron Kirk. Joel no está de acuerdo, al revés: piensa que acá los crea. «Además, se siguen estrenando películas y haciendo cintas chilenas, aunque yo casi ni vendo porque poca gente quiere verlas, excepto las comedias del Rumpy o el Che Copete, esas cosas».

Le pregunto si se ve a sí mismo como un díler.

Me dice que no.

Caminamos por el Persa Bío Bío hasta salir del recinto y seguimos por una calle lateral hasta una playa de estacionamiento. Detrás de la garita de los cuidadores hay una mesa con «las novedades de la semana», entre ellas *La isla siniestra* de Scorsese (etiquetada con una *imagen completa*; es decir, no filmada del cine, y con subtítulos en castellano) y *El día de los enamorados*. El gordo que vende parece ser parte de un filme de Judd Apatow y anda con una polera con los monos de *South Park*; hay algo en su forma de moverse que hace pensar que es virgen. Mr. South Park le insiste a Joel que compre «la nueva de Al Pacino», que es acerca de «ese doctor que ayudaba a matar gente que estaba sufriendo, bro. Está buena, es como para tu target». Joel no tiene claro de dónde vienen estos DVD, pero «claramente de USA o de México». Joel se dedica a llevar copias de estas películas a los clientes que lo contactan por correo electrónico. Joel tiene su pequeño laboratorio con dos computadoras, centenas de discos vírgenes, rotuladores marca Sharpie, impresoras a color, sobres celestes y carátulas en castellano aún no cortadas y dobladas.

Más tarde nos tomamos unas bebidas en el restorán chino donde antiguamente estaba el cine Prat («aquí vi *El príncipe de las tinieblas* de Carpenter»). Entonces me dice que sí, que en rigor es o puede ser o entiende que pueda ser tildado de díler.

«Pero un díler digital, porque la firme es que no trafico, proveo; el cine puede ser considerado muchas cosas, pero no es una droga. Yo sé de drogas y te puedo asegurar que el cine no causa ese tipo de adicción y daño. No hay que mezclar las cosas», me dice mientras

unta un grasoso arrollado primavera en una diluida salsa agridulce. «Yo he conocido a muchos adictos a la pasta base y no tienen nada, nada en común ni con los cinéfilos más fanáticos que, por cierto, no son clientes míos porque ellos bajan sus cosas solos y siempre buscan lo más rebuscado. Pero una cosa es devorar tres películas al día y otra es jalar tres gramos o fumar pasta. Yo muevo arte, trafico historias, entrego personajes complejos con quienes la gente puede empatizar, hago que algunos cineastas que están fuera del mercado por ser muy artistas encuentren un público. ¿Quién en Chile realmente se la ha jugado por Carlos Reygadas? ¿Por Lars von Trier? ¿Por Raúl Ruiz?».

Joel ya no es un díler full time. Ya no lo hace «solamente para ganar dinero», que fue la razón por la cual partió cuando estaba estudiando y su familia no tenía los recursos y él debía pagarse la pensión y la comida (sus excelentes notas le permitieron obtener una beca de estudios), sino porque le gusta, porque el dinero extra («unos 400.000 pesos al mes como ganancia líquida, pero invierto el 25% de eso para lograr esa cantidad») no está de más, y porque estar «en el rubro» le permite seguir viendo cine y «seguir promocionándolo».

Se considera un coleccionista: «Tengo al menos cinco mil títulos y cada semana aumento en diez mi tesoro». Joel sabe el triple que cualquier ciudadano culto acerca del séptimo arte, pero, al poco rato, me doy cuenta de que no sabe tanto de cine, que sus gustos poco y nada tienen que ver con los míos, o incluso con aquellos filmes que la masa crítica tiende a apoyar internacionalmente. Posee baches cinéfilos que sorprenden para alguien que ve tanto y, como él mismo dice, «es parte de la industria». No conoce, por ejemplo, la página www.metacritic.com ni sabe quién es Pauline Kael o Héctor Soto. Los gustos de Joel van desde lo popular a lo ingenuo, y asume que todo «lo que es anterior a 1980 o a *Star Wars* no es mi fuerte», aunque cree que es un experto en el *film noir* y admira a cineastas más bien oscuros y de culto como Ulmer y Tourneur, pasando por Jodorowsky y David Lynch («quizás el cineasta que más vendo»). En una época intentó bajar películas de torrent para quemarlas directamente, pero era demasiado complicado. «La gente quiere subtítulos y buena parte de los torrents están supercomprimidos; mis DVD son filete porque pesan cuatro gigas y tienen menú; yo no muevo películas grabadas

directamente en el cine, esas en que uno ve las cabezas de las personas».

Su sitio favorito para bajar filmes es, por lejos, The Pirate Bay. «Están en Suecia, creo, pero tienen embajadores en todo el mundo, buena parte de ellos en Hollywood. El más famoso es AXXO y yo lo admiro: dice que trabaja para un estudio, es como Robin Hood. Yo sigo a varios de los que suben torrents. Me parece que son tipos —seguro son tipos, esto es una cosa de hombres— que son súper generosos y como que tienen una misión. Tipos como noriegaRJ, mfcorrea o Thorton Wilder merecen todo mi respeto. Son admirables: mejoran el mundo; al menos, mi mundo».

Joel se considera a sí mismo un «cinéfilo hecho a pulso» y su libro de cabecera es uno de Grijalbo llamado *1001 películas que hay que ver antes de morir*, que compró en el Persa. Joel lee *La Tercera* los jueves y recorta las críticas y las separa por estrellas en carpetas, pero cuando le menciono el nombre de algunos de los que allí escriben no los reconoce. Tampoco ingresa a *The New York Times*, aunque IMDB es su página de cabecera. En su pieza, que hace de «laboratorio», tiene dos afiches: uno de *Good Fellas* («esa pudo ser mi vida, pude ser gánster, buena parte de mi familia movía apuestas en el Hípico») y de una cinta local: *B-Happy* («la vi en un momento en que me sentía igual a la protagonista»).

En toda su casa no hay una sola copia legal. Le pregunto si nunca ha pensado en los derechos de los creadores, si no cree que para que el cine pueda existir alguien tiene que pagar para que la industria no se hunda. «Yo casi no muevo cine industrial y mira, la industria no se ha hundido, ha cambiado. Otros colegas me han contado que nadie ha comprado una puta copia de *Avatar*, todos la quieren ver en 3D».

Joel cree que el mayor pecado de los piratas es quizás mermar alguna ganancia. «Esto no es Estados Unidos, aquí casi nadie compra DVD legales, entre otras cosas porque casi no sacan originales al mercado; y si lo hacen, valen más de diez mil pesos. No estamos hundiendo la industria, estamos creando un nuevo mercado cinéfilo. Al menos yo. Hay gente que me compra de a cuarenta DVD. Quizás si esas películas estuvieran en el cine, las vería en el cine. ¿Crees que Tsai Ming-Liang arrasa en las boleterías de Asia? ¿Has visto sus películas? El tipo solo filma con planos fijos. Sus cintas se financian por premios, becas, no lo tengo claro. Pero no creo que porque yo haya vendido en total unos ochenta discos de sus películas él se enoje o pare su producción. El huevón, puta, es de Asia: allá todo es pirata, además. Aunque capaz que sus

películas no se pirateen en Taiwán o Malasia o no sé dónde. No soy experto en los sistemas de producción, no estudié Ingeniería comercial, pero no me vengas a decir que le estoy arruinando su carrera. Quizás al contrario. El día que estrenen un filme suyo, seguro que los que irán a comprar un boleto son algunos de mis clientes. Aquí me estoy mandando un carril, pero buena parte de la gente que llena ciertas salas del Sanfic es por proveedores como nosotros. Yo el año pasado fui a ver *Goodbye Solo*, que es una cinta independiente americana, de un director de origen iraní, creo, y que es preciosa, tiene un mensaje muy lindo sobre la importancia y los límites de la amistad, y me encontré con muchos clientes que me habían comprado antes *Un café en cualquier esquina*, del mismo director».

Joel es más bien alto y tiende a usar buzos y chalecos con capuchón y es un fanático del fútbol. Siempre está bien afeitado y huele a colonia y usa cremas con filtros solares L'Oréal para hombre, que le vende «un amigo que mueve cosas onda duty free». Antes, en Santiago, entrenaba a un equipo sub-17 de una pequeña liga; ahora juega todos los domingos como puntero derecho. Joel usa esos anteojos de marcos de carey que están de moda. «Estos sí que son piratas, porque no son Dolce & Gabbana; están hechos, seguro, en China: lo que compré es algo parecido al original y el marco me sirve, funciona y me gusta. Además, está el precio. Yo no podría gastarme una fortuna en anteojos así. Si te fijas, estos lentes son B&C, o sea, no me están vendiendo algo falso, me están vendiendo algo que se parece. Los piratas piratean, copian. Es decir, imitan. O, para ser más chileno, tienden a pasar gato por liebre. El que me vendió mis anteojos en el Persa no me estaba cobrando 400 dólares, nunca me dijo que es un original. Hay gente que vende algo falso y dice que es verdadero. Si lo piensas, en Chile por lo tanto hay pocos piratas, quizás hay muchos minoristas. Yo, por mi parte, no estoy en el mercado de DVD originales. ¿Siete en diez mil? Claramente no son originales. Además, ¿qué es realmente un original? El cine no es una pintura. Todos los originales al final son copias de un máster. ¿O no?».

Vanishing point: el cinéfilo como autor

Hace tiempo —hace mucho tiempo— que tengo una cierta complicidad con Guillermo Cabrera Infante, aunque debo confesar que mi acercamiento hacia él es, quizás, distinto al de la mayoría de los escritores que lo admiran y han sucumbido a su caribeño y juguetón poder de seducción literario.

Mi encuentro con Cabrera Infante fue extraliterario y, por articularlo de alguna manera, mi relación con él ha sido cinéfila.

Lo que nos ha unido es el cine.

Nunca estuve con él, no lo conocí en persona, no tuve oportunidad de tener amigos en común o de enviarle señales o mensajes o ese desliz que cometen algunos escritores ansiosos e

inseguros: no le envié ningún libro mío. Pero de que tuve un lazo con él, lo tuve. Y este acercamiento a su figura, a su mundo, a su imaginario cinéfilo fue muy anterior a que yo fuera escritor o supiera que deseaba serlo.

Es más: en un principio Cabrera Infante fue Caín, su seudónimo público, pues todos sabían que Caín era él o, quizás, la extensión más delirante de sí mismo.

Caín y Cabrera Infante eran la misma persona o quizás eran dos, pero ambos eran cinéfilos. De eso no cabe duda alguna. GCI fue uno de los pocos cinépatas latinoamericanos que pude localizar antes de tropezar con Andrés Caicedo (que vio *Vanishing Point* al momento de su estreno colombiano y de inmediato captó que el guionista era un latinoamericano: Guillermo Cabrera Infante). Como si eso fuera poco, el cubano fue crítico de cine y no sintió culpabilidad por serlo o haberlo sido. A diferencia de otros, que consideraban el cine como una mera distracción post trabajo, o consideraban que era un arte menor, Cabrera Infante era un autor serio, un autor de prestigio, que antes que nada era cinéfilo.

Y lo decía.

Escribía libros de cine y libros cinéfilos, y cuando se largaba a escribir novelas, estaban escritas y montadas como si fueran una película.

GCI era, por lo tanto, mi tipo de escritor.

El tipo de escritor que quería llegar a ser.

Mi amistad con Cabrera Infante fue y una amistad cinéfila.

El Cabrera Infante del que deseo escribir, por lo tanto, aquel que deseo releer y regalar y rescatar y compartir y recomendar es este personaje a veces detestable pero fascinante llamado Caín.

Mi GCI privado.

El escritor que me hizo sentir más fuerte y apoyado porque me dijo desde mucho antes que otros lo que yo necesitaba saber: que uno podía ser escritor y cinéfilo.

Que uno podía partir escribiendo de cine.

Que uno podía escribir de cine, punto.

Que un crítico de cine puede finalmente ganarse el Cervantes.

Que un escritor puede escribir guiones de películas B y pasar a la inmortalidad.

Mejor lo confieso de inmediato: no soy, para nada, un experto en GCI ni, ahora que lo pienso, un fan recalcitrante de sus libros. O, para precisarlo mejor, de sus novelas, de sus trabajos de ficción, aunque en su caso es difícil precisar qué es verdad, qué no, y a la larga ahí radica parte de la gracia de este infante terrible que fue

Cabrera Infante. Me siento más cómodo cuando he ingresado a sus libros (la palabra que él prefería) de crónicas y recuerdos (*Vidas para contarlas, Puro humo, El libro de las ciudades*) que a sus grandes novelas. *Tres tristes tigres*, en su momento, me superó, lo admito. *Cine o sardina*, como era de imaginar, me lo devoré en un par de horas. Mi Cabrera Infante privado era aquel que escribía alucinantes y alucinadas críticas de cine que parecían cuentos o confesiones. Mi GCI subrayado era un outsider que no vino del frío sino del calor, ese miembro del *Boom* que no era del Boom, el crítico de cine que logró pasar al otro lado y, sin elementos latinos o culteranos, escribió *Wonderwall*, una cinta de culto inglesa con Jane Birkin, y alcanzó la gloria cinéfila el año 1971 con *Vanishing Point*, un filme notable, un western de automóviles y caminos que, años después, provocó una película-homenaje entera de Tarantino llamada *Death Proof*.

Leer por primera vez las críticas de cine de Caín fue, para mí, un momento clave. Eran críticas que no siempre hablaban de la película sino de la vida y, lo más poderoso, lo más liberador, lo más extraño, el autor hablaba de sí mismo. Vía *Un oficio del siglo* XX supe que se podía celebrar la cultura pop tal como yo quería, y que uno también podía alimentarse de ella. Además, se podía hacer desde lejos y en español. De pronto me encontré con Guillermo Cabrera Infante, un cubano, que sabía de cine, que amaba el cine y que no por eso dejaba de ser latinoamericano. El libro se transformó, por un tiempo, en mi texto de cabecera, en mi secreto mejor guardado. Encontré *Un oficio del siglo* XX en una librería de viejos de calle San Diego, en Santiago, el año en que, creo, ingresé a Periodismo. Yo ya era un cinéfilo adicto, consumado, una persona con serios problemas para estar fuera de las salas de cine y mi meta era clara: quería estar lo más cerca posible del cine.

Por esa época, mediados de los ochenta, pensar en ser director de cine era sencillamente imposible: no había cine local. Entonces surgió la idea: ser crítico. Y leyendo una revista o quizás escuchando una conversación de cinéfilos mayores o simplemente de casualidad, di con una primera edición cubana de *Un oficio del siglo* XX, un libro que tal vez llegara a Santiago durante el gobierno de Allende, no lo tengo claro, pero era raro conseguir, en plena dictadura de Pinochet, un libro de un autor cubano impreso en Cuba. Lo compré de inmediato y costó muchísimo menos de lo que pensé. Estaba en la sección de cine, una sección que siempre ha sido escuálida en las librerías de viejos y en las librerías en general.

El libro de Cabrera Infante me voló la cabeza, me mostró una

forma de escribir crítica que rápidamente imité cuando tuve la oportunidad de colaborar, en inglés, en un diario santiaguino para la (supuesta) colonia americana e inglesa residente. No me pagaban en *The Santiago Chronicle*, pero me hacían sentir importante, podía acceder a las *privadas* y ver los filmes antes que los demás (y, de paso, sentirme más bendecido que el resto de la población). Además, debía escribir en un idioma que estaba a punto de perder. Mi lengua natal es el inglés, pues me crié en los Estados Unidos y si otra cosa debo agradecer a Cabrera Infante, aunque de eso me fui enterando de a poco, con el tiempo y a través de otros libros, es que él también sabía inglés, que salpicaba sus textos con inglés, que ese idioma excitaba y potenciaba su imaginación y humor y que, años después, hasta se dio el lujo de escribir un libro, *Holy Smoke*, directamente *in English*.

Raro, todo raro.

Incorrecto.

Distinto.

Excéntrico.

GCI no era lo que uno esperaba de un autor latinoamericano.

Por eso me caía bien.

Cabrera Infante no era un escritor-escritor, al menos de la manera como me estaban enseñando. No era el modelo a seguir.

¿O sí?

Siempre he dicho que, durante mis años de estudiante universitario, sufrí dos violentas dictaduras: la de Pinochet, que cerró el país, y la del Partido Comunista, que estaba a cargo de la vida moral y cultural de la Escuela de Periodismo, donde era conocido-despreciado-recelado como El Gringo. El PC o, para ser preciso, las JJ.CC. y aquellos cercanos a su sensibilidad, no apreciaban lo que yo apreciaba. Y viceversa. Todo eso me enredó bastante más de lo que en ese momento era capaz de percibir. Yo también estaba en contra de Pinochet, pero la cultura cubana pro Fidel, pro Silvio, pro Pablo Milanés, no era algo que yo compartía. Tampoco me gustaban las pocas cintas latinoamericanas a las que había acceso. Leer en inglés, querer el inglés y admirar, devorar, respetar el cine de Hollywood, no era lo indicado. No era lo correcto.

Mi sensibilidad estaba en otra parte.

Leer a un cubano pro Hollywood, pro idioma inglés, pro cultura pop, que nada tenía que ver con la idea de Cuba que idealizaban en la escuela, me intrigó poderosamente.

Un oficio del siglo XX, además de liberarme y enseñarme cómo

escribir crítica («*El viejo y el mar* es fundamentalmente un error… No es una mala película: simplemente no es una película. El primer error y el que condujo a todos los errores es haber hecho el filme»), pasó a convertirse en una suerte de guía o catálogo. En una era pre libro de Leonard Maltin, pre Internet e IMDB, *Un oficio…* se transformó en una suerte de *arca perdida*. Lo tenía todo subrayado y, en el índice, marcaba con color aquellas películas que ya había visto. El VHS recién estaba apareciendo y algunas de las cintas reseñadas por Caín ya las había visto en la televisión, en *Tardes de cine*.

Por esa época empecé a buscar otros libros suyos y pronto encontré uno, de Seix Barral, con nada menos que Hitchcock en la portada. *Arcadia todas las noches* se llamaba. A través de GCI pude aprender y sumergirme en los universos de Welles, Hitchcock, Hawks, Vincente Minelli y John Huston, cineasta que, de inculto, consideraba mediocre, pues por esa época estrenaba cintas que yo consideraba *malas* como *Annie*, *Fobia* (con uno de los actores de *Starsky y Hutch*) y *Escape a la victoria*, con Michael Caine y Sylvester Stallone.

De pronto, mi biblioteca empezó a crecer y entre mis títulos tenía los de Manuel Puig y Cabrera Infante, uno al lado del otro. Los dos tenían mucho en común.

Cine, cine, cine.

Epígrafes en inglés de diálogos de películas.

Citas de canciones populares.

Mezclas de géneros, citas y más citas, intertextualidad que no era una pose, fragmentación y calle.

Calle, mucha calle.

Claramente no era mi calle, no era mi jerga.

No me había criado con esas películas ni tenía sus mismos gustos ni idolatraba a la misma gente.

Pero los sentía hermanos.

Hermanos mayores.

No padres todopoderosos a los que había que matar, padrastros que te cerraban el camino o te llenaban de temores. Muy por el contrario: Cabrera Infante era el padrino o el tío que siempre quise tener.

Leyendo un día a GCI capté que si bien ya tenía claro que la creación nace de las fisuras y de sentirse incompleto y algo ajeno y distante, escribir en sí no tenía que ser del todo letargoso, ni un acto de sufrimiento y ni de desgaste. Quizás sí lo era para Cabrera Infante. Aunque leyéndolo me parecía que aquí había un tipo que

de vez en cuando se podía reír y que no se tomaba tan en serio. Y mientras muchos autores de su generación envejecían rápido, o hacían gala de su total desprecio por cualquier cosa post 1975, en *Cine o sardina* GCI dejaba claro que el cine no había terminado con Billy Wilder y que estaba perfectamente al tanto. Al tanto de Melanie Griffith, de Pacino y *Caracortada,* de Lynch, y *Twin Peaks*, de todo Almodóvar, de De Palma e *Indiana Jones*, del cine iraní y de una directora de películas que celebran la violencia y la testosterona llamada Kathryn Bigelow.

Unos años atrás me dieron ganas de hacer un reportaje que quizás podría haber sido un libro corto. Mi idea era ir a Londres, presentarme y proponerle a GCI que nos juntáramos todos los días y fuéramos al cine. No quedarse en la casa sino apostar por la cartelera. Ver dos o tres al día y comentarlas. Conversar. Y ver, después, algunos DVD. Quería que miráramos los bonus tracks, que escucháramos los comentarios del director. Me contacté con Alfaguara Madrid para que me hicieran las gestiones. Estaba convenciendo al periódico donde yo colaboraba para que me ayudara a financiar el viaje cinéfilo.

Eso no fue hace tanto.

En febrero de 2005.

El periódico aceptó mi plan.

Luego supe la noticia.

La película había llegado a su fin.

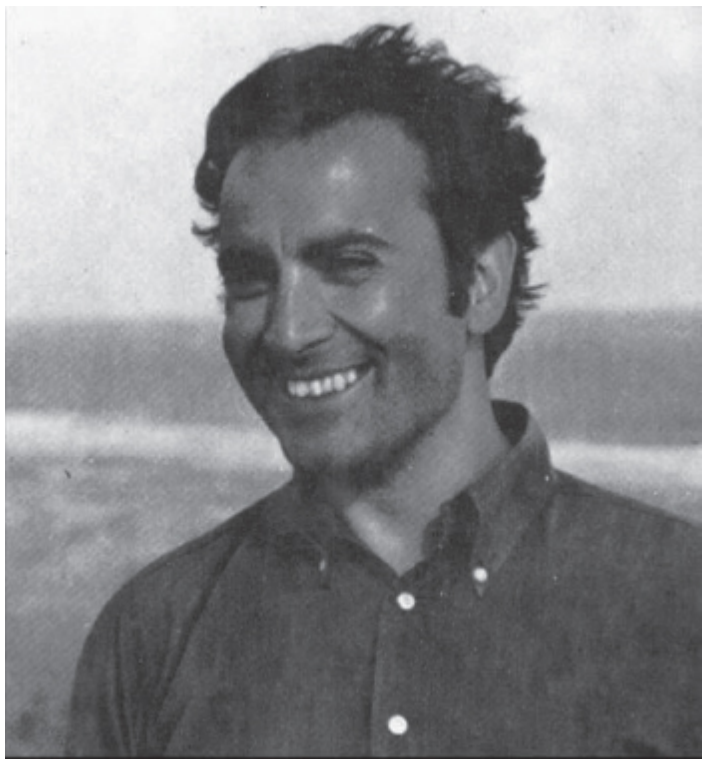
Y ahora escribo esto y él nunca lo podrá leer.

Igual gracias.

Thanks a lot.

Nos vemos en el cine, don Caín.

Escribir cine



¿En qué momento se produce el big-bang interno?

¿Cuándo empieza uno a encontrar su estilo, o el estilo que desea tener, o siente —intuye— que existe un estilo, una manera de escribir que se puede parecer al estilo que aún no se tiene?

Antes de que uno exista, antes de que uno empiece a escribir o escriba, antes de que uno siquiera se imagine que algún día escribirá o filmará, uno lee.

Y uno ve.

Uno ve mucho.

Uno ve demasiado.

Ve y lee diversas cosas.

De casualidad, supongo, o de buena suerte, entre tanto libro de lectura obligatoria, entre tantos libros densos, ininteligibles, canonizados y elevados al cielo por los críticos (hasta el día de hoy no soy capaz de entender ciertos libros de Carlos Fuentes o de Goytisolo que cayeron en mis manos en la universidad), leí lo que —creo— fue correcto.

O quizás tuve la suerte de no leer lo que no es bueno leer a cierta edad en que uno aún es susceptible.

Tuve la suerte de leer en el momento correcto a Vargas Llosa y eso me remeció; tuve la mala experiencia de ser expulsado del taller de José Donoso para luego regresar con las enseñanzas y la fuerza que me dio tener *La ley de la calle*, de Coppola, como aliada.

Pronto apareció Manuel Puig y con él llegó algo así como una visa o una inmunidad diplomática: se podía escribir de lo que uno quería y como uno quería y aun así estar en Seix Barral.

Se podía escribir del mundo en castellano.

El cine podía inspirar y moldear y pautear y estructurar tanto o más que otros libros. El guión era una pieza literaria, el diálogo era poesía y servía para entregar información.

Puig me enseñó muchas cosas: voz, voz, voz.

Diálogo, diálogo, diálogo.

Detalles, detalles, detalles.

La historia era importante pero no tanto.

Lo importante era el personaje o los personajes, y estos no existen si no hablan, si no tienen voz.

Un libro vale solo si conversa con uno.

Si parece una confesión.

Si se recuerda y se comparte como si fuera una película.

Manuel Puig apareció en mi vida y, como tantos otros (Bukowski, Salinger, Price), nada fue igual y eso que no lo entendí del todo, ni enganché tanto en un primer momento con sus libros.

Más tarde volví a toparme con él.

Ahora, mirando sus libros, viendo qué anoté o subrayé, me doy cuenta de que Puig murió el mismo año en que publiqué mi primer volumen de cuentos (1990) y que el libro que quizás más me afectó, que más me impresionó, no es exactamente un libro, sino algo que es, por cierto, muy Puig, muy híbrido, muy border:

La cara del villano/Recuerdo de Tijuana, de 1985, editado por Seix Barral, que compré nuevo y que, aunque no sea del todo cierto

o capaz que sí lo sea, fue el primer libro que vi que incluía no uno sino dos guiones de cine.

Quizás ya había accedido al de *Annie Hall*, editado por Anagrama en una colección de tapas grises, pero eso era otra cosa: era un guión traducido y era de una película que ya había visto.

Esto es acerca de Puig, así que, al menos, creeré mi propia versión: que los primeros guiones que vi (o leí) eran suyos.

De más que sí.

La cara del villano/Recuerdo de Tijuana se volvió un libro clave por los guiones: uno mal filmado (e imposible de ver) por Arturo Ripstein y otro jamás rodado por nadie. Lo curioso es que ninguna de las películas o guiones me parecían del todo buenos o, digamos, de mi gusto; tenían, como el mismo Puig sostenía, un elemento irreal, y es la irrealidad lo que —según él— protege a las películas de envejecer mal.

Puede ser…, quizás…, no sé. Pero lo impresionante es que en ese libro, impreso en Barcelona en 1985, con mi nombre anotado en 1987, había cine. Había vida y vidas que iban más allá de las palabras escritas. Se podía hacer cine por escrito, se podían escribir películas.

Eso, al parecer, es lo que hacía Puig: escribía cine.

Cine por escrito.

Si no puedes filmar, entonces ponte a escribir antes de que sea demasiado tarde.

Vale.

Antes de que Andrés Caicedo apareciera póstumo en el mapa, Manuel Puig le explicó al mundo, y a los latinoamericanos, que se podía ser latinoamericano aun encerrado en un cine. Que mirar hacia afuera no era una pose sino una salvación, que estar alienado no era una mala opción para enfrentar la vida, que escribir también era ver, que ver películas era otra forma de leer.

Manuel Puig no tenía nada que ver con el resto de lo que se estaba escribiendo en castellano y esa era parte de su gracia, sobre todo cuando tu propia voz se está gestando. A pesar de publicar en Seix Barral, la editorial de «los dioses», la editorial del *Boom* y de lo que era garantía de calidad y onda y prestigio (algo así como Anagrama o las nuevas editoriales indies de hoy), Puig parecía de otro planeta.

Quizás lo era.

¿Qué hacía ahí, entre todo el resto?

Cuando uno lo veía en las estanterías, parecía un todo coherente. Una saga o quizás una colección especial veinte años

antes de que existiera The Criterion Collection. Las novelas de Puig tenían portadas parecidas y raras y francamente eróticas; ninguna poseía un título normal o literario u olvidable (*Sangre de amor correspondido; The Buenos Aires Affair*); y, una vez adentro, y a pesar de tener la misma tipografía y diseño que el resto de los libros de Seix Barral, tenían algo de revista o de fanzine.

Tenían aire…

Tenían espacio…

Parecían diseñados…

Parecían pensados para gente que no lee tanto pero sabe mirar.

Eran libros para gente que también veía.

Manuel Puig apareció de la mano de una profesora que llegaba a mis clases de tercero y cuarto medio, en plena dictadura, y nos hacía leer a autores distintos a los que dictaba el ministerio.

Partimos leyendo *Boquitas pintadas*; el resto —supongo— es historia.

O es cine.

O es contar historias cinematográficas de una manera estrictamente literaria. O quizás me estoy adelantando porque no analicé eso entonces. Y no me volví un fan irrestricto de inmediato.

No conocía las películas ni las actrices y actores que citaba.

¿Quién puta era Rita Hayworth o Greta Garbo?

En una era pre VHS, pre IMDB, en un país sin cinemateca, las actrices que importaban eran otras: Diane Lane, Tatum O'Neal, Farrah Fawcett, quizás Jane Fonda, sin duda Diane Keaton. Puig no parecía ser un tipo que viese televisión o cintas de catástrofes y ni los actores ya establecidos (Pacino, De Niro, Caan, Hoffman) ni sus películas le importaban. ¿Por qué tanto bolero y tan poco rock?

¿Dónde estaban Matt Dillon y Mickey Rourke en su panteón?

Claramente no estaban, pero…

Pero…

Sin duda el tipo era de otro planeta.

El planeta Puig.

¿Cómo era que siendo argentino sabía tanto de México o de Río o de Nueva York?

¿Por qué tenía libros mexicanos, brasileños?

Su mundo era otro, un mundo al cual aún no accedía o quizás al cual aún no ingreso del todo (me falta mucho cine negro, mucho cine pre 1970), pero una cosa estaba clara: él citaba a Bette Davis y

en las radios FM de fines de los setenta la voz ronca de Kim Carnes no paraba de cantar acerca de los grandes ojos de esta mujer.

Algo sabía de lo que estaba sucediendo en el aire.

Daba lo mismo que Puig no tuviera que ver con Kiss o Supertramp o Pink Floyd o Bill Murray o Woody Allen. Puig era del mundo del cine, no venía del lado oscuro de la tierra académica o de la biblioteca sin ventilación; no escribía para acumular poder o lectores o prestigio u opinar o saludar a presidentes.

Puig era pop, sí, solo que de otra época.

Un adelantado extremadamente contemporáneo.

Más allá de que las películas de Bette Davis (cuando finalmente vi algunas) me parecieran algo cursis y viejas, era mejor tomarlo como un aliado y aprender de él más allá de su reiterativa obsesión con una inventada mujer araña y su absoluto desinterés, por ejemplo, en Nastassja Kinski y su mujer pantera.

Daba lo mismo.

Eran pequeñas diferencias.

Lo impresionante era eso del cine.

Eso de escribir de cine.

Eso de escribir cine en vez de filmarlo.

Planeta Puig.

Partiendo por sus portadas que parecían, bueno, afiches de películas.

Algo que no era del todo literario.

Literatura que venía con algo extra.

Puig me entró primero por los ojos y, claro, casi treinta años después de tropezar con él en el colegio, supe que lo suyo no era tanto la literatura como el cine.

O quizás no es así, quizás eso es injusto, quizás eso es hablar con la ideología de la academia que lo ninguneó durante años:

Puig sí escribía,

sí hacía literatura,

sí hacía arte,

pero lo hacía de otra manera.

Puig escribía cine.

Transformaba la página en pantalla.

Bebía y escupía cine y quería narrar.

Se la jugaba —exageraba, incluso— con los diálogos y hacía que sus novelas no solo fueran orales sino conversacionales.

Yo era capaz de entenderlas, de conversar con ellas.

No era el único.

Puig, poco a poco, se fue volviendo un referente, aunque no era y quizás no es mi autor favorito, mi escritor más personal. Vargas Llosa y sus novelas previas a *La guerra del fin del mundo* me afectaron/conmocionaron mucho más.

No entendía del todo a Puig, pero, a la vez, lo entendía.

No venía de dónde venían todos y eso me gustaba.

Me regalaron *Pubis angelical* y ya el título era masturbatorio, pero lo cierto es que me costó mucho leerlo y lo dejé para retomarlo acaso décadas después.

Pero una cosa estaba clara: había algo en Puig, una estética,
una ética,
una manera incluso de espaciar y
usar los blancos en sus novelas,
de usar citas
y epígrafes
y pies de página,
mucho antes de que apareciera
David Foster Wallace.
Claramente era algo nuevo y acaso raro
e híbrido e inclasificable.

Luego me enteré de que era *vanguardista posmoderno* (eso decían, así lo tildaban), pero lo extraño era que era popular, de pop, no era tan, tan difícil, y sus temas parecían no ser importantes: nostalgia, intriga, amor, no amor, amistad, lejanía, vejez, enfermedades, muerte y cine.

El cine como escape.

El cine como conversación.

El cine como unión.

El cine como cosmos.

Cito a Alan Pauls, que es fan de Puig, que es cinéfilo, que es escritor, que es argentino, que ve cine, que sabe de cine, que ha sido adaptado, que ha actuado, que escribió acerca de *La traición de Rita Hayworth*, que lo visitó una vez en Río: «… no quería hacer cine: no quería montar la frase con un rostro. Quería hacer literatura: quería que la frase fuera la invención, la revelación pura de una voz, como son todas las frases en las novelas de Manuel Puig… Si Puig es grande a la hora de saquear intimidades, nunca es

tan grande como cuando las inventa. Porque el secreto, a fin de cuentas, importa siempre poco; es algo que no dura mucho, que chisporrotea y se extingue; si es que hay secreto, por otra parte, que no sea siempre ya un secreto a voces, es decir: una verdad indecible, pero indecible porque siempre de algún modo ya está dicha, entredicha, articulada a media voz…».

Ahora cito a otro argentino: a Ricardo Piglia, acaso el *último lector*. Piglia también es cinéfilo, ha visto mucho cine. Más cine negro. Piglia es al *film noir* lo que Puig es al melodrama. Piglia se la jugó por la novela negra tal como Puig apostó por el folletín. Piglia, eso sí, es más literario o tiene más conciencia literaria; Puig, al parecer, no la tenía o quería demostrar que no la tenía. A ambos les interesó el cine B. Ambos terminaron como escritores «A».

Piglia escribió cine, fue adaptado al cine.

Piglia trabajó con Babenco. Héctor Babenco dirigió *El beso de la mujer araña*, cinta que ganó un Oscar y que terminó en una franquicia de obras de teatro y musicales. Babenco demostró lo que Puig varias veces comentó: que lo suyo era ver cine, no «hacer» cine. Puig no tenía pasta de director. Y, parece ser, su materia prima no da para hacer cine. Curioso. Inexplicable. Difícil de creer. Quizás fue mala suerte. No creo. Dicen que Puig es demasiado literario para adaptarse bien. ¿Sí? Es cierto que *El beso de la mujer araña* se desarma frente a tus ojos y termina traicionándolo todo. La cárcel termina siendo exactamente eso: una cárcel. O, lo que es peor, un escenario. El buen cine —sobre todo el buen cine malo— nunca es teatral y las adaptaciones al cine ligadas a Puig terminan siendo teatrales (*Pubis angelical, El otro, Boquitas pintadas*). Y las películas malas que narra Molina, el peluquero encarcelado en *El beso de la mujer araña*, parecen películas malas, punto. No cintas que superan su mediocridad. El cine melodramático que le gustaba a Puig y, de paso, a sus personajes, era el que lo emocionaba e inspiraba; un cine tan básico como puro, cuyos directores no tenían conciencia de que era malo o kitsch. Eran filmes menores que tenían una finalidad clara: contar historias y, a partir de ahí, entretener y emocionar.

El mundo de Puig se daña con mucho análisis, sicoanálisis, ironía, inteligencia.

Puig, el más cinéfilo de los autores, termina siendo el más maldito a la hora de llevar sus libros a la pantalla.

Vuelvo a Piglia. Ahora lo cito:

«El gran tema de Puig es el *bovarismo*. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos. El cine, el folletín, el radioteatro, la novela rosa, el sicoanálisis; esa trama de emociones extremas, de identidades ambiguas, de enigmas y secretos dramáticos, de relaciones de parentesco exasperadas sirve de molde a la experiencia y define los objetos de deseo».

¿Mi novela favorita de Puig?

Boquitas pintadas, creo.

¿O es *The Buenos Aires Affair?*

Seguida, muy de cerca, de dos novelas que son casi puro diálogo y que no fueron escritas en español. Como dice Piglia (de nuevo): «Puig ficcionalizó lo testimonial y borró sus huellas». Sobre todo en las impresionantes *Maldición eterna a quién lee estas páginas* (quizás esa novela sí puede ser adaptada y bien) y *Sangre de amor correspondido* (qué gran título). Ambas partieron de grabaciones, entrevistas. En inglés la primera, en portugués la segunda. Usar material existente y procesarlo.

Gran lección.

Transformar un idioma extranjero en el tuyo.

Usar el habla de la calle y llevarlo a un nivel poético: *La traición de Rita Hayworth* y *Cae la noche tropical*.

Experimentar, montar, contar, no contar, contar demasiado, usar elipsis, forwardear, usar close-ups, monólogos interiores. A veces le resultó muy bien (*The Buenos Aires Affair*), a veces no tanto (*Pubis angelical*), pero nunca dejó de partir de nuevo, de lograr que el cómo lo contaba fuera a veces aún más sorprendente que el qué contaba.

Quizás lo que más me caló y alucinó de *La cara del villano/ Recuerdos de Tijuana* fue su prólogo.

Es una de las pocas veces donde Manuel Puig escribió como Manuel Puig, con su voz o con una voz un poco más seria, más impostada acaso, que poco tiene que ver con la voz de sus cartas

(los dos tomos de *Querida familia* o de libros híbridos póstumos como *Estertores de una década* o *Los siete pecados tropicales*), puesto que, a diferencia de casi todos los escritores, Puig no solo no se sentía un intelectual, sino que tampoco ejerció como tal ni menos como columnista o crítico. De hecho, sus escasas colaboraciones en revistas, luego recopiladas, poco tienen de periodísticas y menos de intelectuales, pero ese prólogo que «no es más que una serie de apuntes breves sobre mi relación con el cine» terminó siendo algo mayor y más potente.

Breve, sí, pero no por eso menos bravo.

Lo que está ahí al comienzo del libro es un manifiesto, un grito, un arrebato rebelde, antiautoritario, antisistémico, que en ese momento procesé como propio: Puig no solo odiaba y atacaba y ponía en su lugar al guionista y crítico de cine italiano Cesare Zavattini, sino acaso a García Márquez, a la Escuela de Periodismo de la Chile, a la moral de las JJ.CC. y a todo lo que olía a arte comprometido, a arte *importante*.

Puig citaba boleros pero era punk.

Manuel Puig ahí explica que terminó como novelista porque, de alguna manera, en Roma, en medio de una suerte de dictadura del César (Cesare Zavattini) captó que el cine que él quería estudiar para luego filmar no era bien visto. Sus historias no eran las que quería Zavattini, el célebre autor del guión de *Umberto D.* de De Sica y, durante los años cincuenta, el cerebro detrás del neorrealismo italiano.

Según Puig, lo que partió como una necesaria respuesta a un cine falso, caro y fascista estaba ya desvirtuado y poco quedaba de ese «cine de denuncia social, instigador, inteligente». Puig captó que el cine que él amaba era despreciado, temido y visto como el enemigo: «… una de las características principales de Hollywood era el cuidado de la armazón narrativa, y dado que para esa nueva óptica crítica todo Hollywood era sinónimo de cine reaccionario, pues saber narrar también resultaba un rasgo reaccionario. Cualquier intento de estructuración dramática era considerado sospechoso, contaminado de venenos folletinescos… el cine de denuncia, el cine político, se había vuelto tan purista, tan reseco, que solo una elite lo podía seguir… Que en el ámbito de la izquierda se efectuase esa operación castradora, en aquella época me desconcertó terriblemente. Yo venía de un país donde la represión era siempre de derecha. Además, estos críticos eran elegantísimos y se reunían en los cafés más caros».

Puig aquí está jugando con fuego: nada de kitsch, nada de pop.

O quizás muy pop, pues viene de popular, de ser capaz de conversar y conectar con el público.

«Yo estaba con el corazón dividido», escribe Puig. «Por un lado me gustaba la idea de un cine popular y de denuncia; pero me gustaba también el cine bien contado, que parecía exclusividad de los reaccionarios… Finalmente me di cuenta de que podía ser más interesante explorar las posibilidades anecdóticas de mi propia realidad y me puse a escribir un guión que inevitablemente se volvió novela…».

Esto último quizás no sea verdad o sea una verdad a medias, pero es una gran historia: un guión acorralado, reprimido, empieza a mutar, a crecer, un personaje secundario, sin importancia, no puede parar de hablar y de ahí surge esa primera novela.

Quizás.

Qué importa.

Puig desea echarle la culpa a Zavattini.

Perdimos un guionista, acaso un director de cine.

«El cine exige síntesis y mis temas me exigen actitud, me exigen análisis, acumulación de detalles», acota luego.

Puig quería ser cineasta y terminó novelista. Terminó como uno de los grandes novelistas del idioma español y creo que aún no sabemos cuánto le debemos.

Ariel Roth no le pide mucho a la vida
"A caso eso es mucho pedir"
una película de Alberto Fuguet
VELODRÓMO

con Pablo Cerda

Francisca Lewin - Andrés Velasco - Lalo Prieto - José Pablo Gómez
Lucy Cominetti Emilio Edwards - Aldo Bernales - Cristina Alberto - Nicolás Bosman - Roberta Nicolini Cristóbal Gamucio - Javiera Pérez - Carolina Paulsen - Gloria Benavides

Dirección y Producción /Alberto Fuguet Guión /Alberto Fuguet / René-Martín Fotografía / Jorge González Productora General/ Margarita Ortega Montaje/Sebastián Arriagada Dirección de Arte y Vestuario / Marcela Urtú Diseño de Sonido / Cristián Mascarí Sonido Directo / Sebastián Navarro Música / Sheogim / Productores Asociados /Mauricio Varela René-Martín Pablo Cerda Asistente de Dirección René Martín Grip/Bert Boy/ Gaffer/ Transporte/Eléctrico Rodrigo Yeye Díaz Maquillaje EX/ Pamela Pollak

Velódromo

VERSIÓN 5.5
(Algunos momentos en la no-vida de Ariel Roth)
Una producción Cinépata.

Guión de Alberto Fuguet y René Martín
21 de junio de 2009
Ariel: Pablo Cerda
DP: Giorgio González
Rodaje: julio de 2009

EXT. CALLE EN PROVIDENCIA NOCHE.
Desde negro escuchamos el sonido ambiente de los planos que vienen. Abrimos con distintos planos de las calles vacías y en silencio.

ARIEL (V.O.)
A veces tu vida es como esa gente que ve tele toda la noche pero no ve nada. Solo hace zapping.
Me llamo Ariel, Ariel Roth.
Ariel Roth Roth.
Laaarga historia.
Tengo 34. Casi 35. Mal.

PP a ARIEL, mira la ventana de un edificio, quizás la única ventana iluminada. No vemos que está sentado arriba de una bicicleta. Plano del edificio: la ventana emite luz de tele pero cambia y cambia. Claramente hay alguien zappeando ansiosamente.

CUT TO:

Un poco de viento, unos papeles cerca de cámara se mueven. A lo lejos escuchamos el característico sonido de las baldosas sueltas de la vereda cuando se pasa por ellas en bicicleta. Distintos planos de las calles arboladas de noche en la Providencia profunda:

ARIEL (V.O.)
Mi bici es quizás mi mejor amiga. No le hablo pero hemos tenido momentos intensos juntos.

Un plano amplio de una calle. No se ve a nadie y solo se escuchan los sonidos de la noche. Un auto que pasa a lo lejos, un perro que ladra, los leves sonidos de la noche: semáforos, la brisa entre los árboles, los regadores automáticos.

Letrero: «No eres capaz de comprometerte contigo».

EXT. CIUDAD CALLES - TARDE.
ARIEL pedalea por calles con árboles, por el Parque Bicentenario. Varios planos de él en su bicicleta, por calles tranquilas y vacías.

CUT TO:

EXT. FACHADA EDIFICIO CONSTRUCTORA - NOCHE.
ARIEL abraza a CARLOS, un tipo de su edad, de traje. Se abrazan frente a un edifico modernillo. CARLOS anda con un bolso y se saca la corbata. Caminan a una camioneta. Ariel echa su bicicleta en la parte trasera de la misma. Se suben y salen.

CUT TO:

INT. CAMIONETA PICK-UP CARLOS - NOCHE.
ARIEL y CARLOS viajan en la camioneta, camino a la ciudad empresarial. Se meten al túnel San Cristóbal.

ARIEL
Oye, cuando termines podríamos comer pizza.

Silencio.

CARLOS
Sí, podría ser.

ARIEL
¿Te pasa algo?

CARLOS
Quiero hablar una cosa contigo, pero más tarde.

ARIEL
¿Algo malo?

CARLOS
Algo.

ARIEL
Puta el hueón misterioso.

Silencio.

ARIEL (CONT'D)
Ya. Habla.

CARLOS
Nada. Lo que pasa es que me voy a casar. Con Mariela, ya pusimos fecha.

ARIEL
Puta, felicitaciones, pero… era obvio. Ya lo estabas pateando harto, ¿no? Cuánto llevan… Perdiste la virginidad con ella, ¿cierto? No está embarazada, ¿no? No me digas que está embarazada. Te dije que te cuidaras.

CARLOS
No, pero sí, queremos tener uno pronto. Necesitamos hablar. Pero no aquí.

ARIEL
Si quieres que sea tu padrino, gracias; pero

no, gracias. La idea de los padrinos me parece atroz.

Carlos le da una mirada de reojo. Salen del túnel y se ve la ciudad industrial a lo lejos.

CUT TO:

EXT. CANCHA DE GOLF — NOCHE.
CARLOS jugando golf. En rigor, es un «putting range», una cancha de tiros. CARLOS ahora de polera y pantalón de buzo. Juega y lanza las pelotas lejos. ARIEL mira y está algo aburrido, casi como si un papá hubiera sacado a su hijo a hacer un trámite latero. Escucha música en su iPod.

ARIEL
Oye, no me dijiste nada de la idea de irnos a comer una pizza o algo más rato. Con tu noticia del matrimonio me dejaste pagando.

CARLOS golpea una pelota y se queda pensando sin mirar a ARIEL. Es como si estuviera atento a la trayectoria de su pelota. Luego de un momento, habla, sin mirar a ARIEL.

CARLOS
Ya no podemos ser más amigos. No podemos seguir viéndonos así, a cada rato. Yo tengo mucho que hacer.

Pausa y CARLOS se da vuelta y enfrenta a ARIEL, quien no sabe qué cara poner con lo que escucha.

CARLOS (CONT'D)
Tenemos que terminar.

ARIEL mudo.

CARLOS (CONT'D)
Tengo que asumir responsabilidades. Mariela cree -creemos- que eres una mala influencia. O

sea, no mala pero…

ARIEL
¿Pero…?

CARLOS
No puedo pasarme los sábados viendo películas en tu depto. hasta las 4 de la mañana.

ARIEL
Te conozco desde los nueve.

CARLOS
Por eso mismo. Ya no somos pendejos.

ARIEL
Pero estás actuando como uno.

CARLOS
Esto es serio, hueón. Esto es mi vida. La Mariela dice que debo crecer y sé que tiene razón.

ARIEL
¿Crecer?

CARLOS
Comprometerme.

ARIEL
Hay muchos tipos de compromisos en la vida, Carlos.

Silencio. ARIEL se saca los audífonos. Se acerca a CARLOS. Mientras ARIEL habla, CARLOS pone otra pelota y golpea.

ARIEL (CONT'D)
Uno también tiene compromisos con los amigos, con la familia, con la gente con quien trabajas.

CARLOS
¿Qué sabís de compromisos? No eres capaz de comprometerte contigo.

CARLOS golpea la pelota fuerte. ARIEL capta que esto va en serio.

Silencio.

ARIEL
Te juro que no puedo creer las hueás que me estás hablando.

CARLOS prepara otra pelota.

ARIEL (CONT'D)
Perdóname que te lo diga, pero no pareces tú.

CARLOS lo mira muy serio.

CARLOS
Tenía razón: estás celoso. Celoso de ella, de mí, de que crezco, que me va mejor… De que tengo una vida, no como tú…
(silencio)
«Te va a decir que te estoy controlando». No es verdad: no es así. Además, lo que quiero es control. No me interesa vivir en el caos, en el limbo. Quiero que alguien sea más importante que yo en mi vida.

CARLOS la piensa. Se prepara para golpear, pero ARIEL con el pie le mueve la pelota. CARLOS se molesta, ARIEL se queda callado, «para adentro».

CARLOS (CONT'D)
Hueón, si realmente fueras amigo mío, querrías que me fuera bien. Tú quieres que nunca me case con ella para que esté más contigo y así no estar tan solo. Me necesitas.

ARIEL
¿Ella te dijo eso?

CARLOS no responde.

ARIEL (CONT'D)
¿Sabís qué? Ándate a la reconcha de tu madre.

CARLOS callado. ARIEL se va. CARLOS lo mira, trata de decir perdón, pero no sabe qué decir.

CARLOS
Oye, pero no… Hablemos…

ARIEL se va.

EXT. ESTACIONAMIENTO GOLF NOCHE.

ARIEL saca su bici de la camioneta. Se sube en ella y sale rajado. Empieza a pedalear con rabia, rápido, enojado, dolido; más que avanzar, quiere escapar.

FADE TO:

LETRERO: Llueve sobre mojado.

INT. OF. SELECCIÓN PERSONAL - DÍA.
Una oficina por Providencia, de selección de personal. Una sicóloga laboral algo aburrida y que hace su trabajo en piloto automático, de pronto se da cuenta de que tiene a un ser humano de verdad frente a ella; a un tipo que está diciendo la verdad. La sicóloga lo mira. Largo. ARIEL se siente observado y mira por la ventana.

ARIEL (V.O.)
Cuando la nube de la mala suerte se posa por tu cabeza, uno se moja. No lo creía, pero la vida te da pruebas.

Hay un sacapuntas eléctrico. Coloca un lápiz y se produce un ruido fuerte. ARIEL capta que la embarró.

SICÓLOGA
¿Siempre eres tan impulsivo?

ARIEL
No tenía punta. Me molestan los lápices sin punta. Deformación profesional.

SICÓLOGA

¿Sí?

ARIEL
Sí.

SICÓLOGA lo mira.

SICÓLOGA
¿Seguro?

ARIEL
No sé: no soy sicólogo. No me gustan mucho, la verdad. Pero no creo ser impulsivo. Ojalá lo fuera más.

SICÓLOGA
¿Por qué?

ARIEL
¿Tiene que ver esto con el trabajo?

SICÓLOGA
¿Qué crees tú?

ARIEL
Voy a diseñar logos, banners, carteles de continuidad. La idea es que el público televidente tenga impulsos para quedarse a ver las tonteras que el canal transmite. Sobre todo después de las 10 de la noche.

SICÓLOGA
¿Siempre eres así? ¿Tan crítico?

ARIEL
No es crítica. ¿Has visto lo que dan?
(Haciéndose el gracioso)
Son chantas, no tienen mucho talento, digamos.

SICÓLOGA
¿Tú tienes talento?

ARIEL
No sé si tengo, pero si tengo no ando por ahí diciendo que tengo, creo que es patético. Los

que hacen los realitys DICEN que tienen.
Talento que no tienen.

Silencio.

SICÓLOGA
No pareces muy preocupado por la estética.

ARIEL
¿Es una pregunta o una afirmación?

SICÓLOGA sonríe.

SICÓLOGA
Mira… eres inteligente, sin duda, pero…

ARIEL
Pero…

SICÓLOGA
¿Por qué quieres trabajar con gente que no te gusta?

ARIEL
Es una pega. Quiero más estabilidad y quiero saber con cuánta plata llego a fin de mes. Y no ando buscando amigos, dudo que encuentre gente de mi onda ahí.

SICÓLOGA
¿Tienes muchos amigos?

ARIEL
No muchos. No. ¿Alguien los tiene?

Silencio. Largo. ARIEL se empieza a urgir.

SICÓLOGA
¿Te puedo hacer una pregunta?

ARIEL
Te puedo hacer una pregunta es ya una pregunta. Y sí, puedes. Eres la doctora, ¿no?

SICÓLOGA

¿Cómo te llevas con tu inconsciente?

ARIEL la mira, largo, sin decir nada. SICÓLOGA sonríe y luego se pone a escribir algo en su informe.

ARIEL (V.O.) (CONT'D)
En verdad no quería esa pega. Era más por la plata. Freelancear en mi departamento de vez en cuando aburre. A veces estar en mi departamento me aburre.

CUT TO:

EXT. CALLE FUERA EDIFICIO DÍA.

ARIEL (V.O.)
Obvio, la pega fue para otro. Nunca -nunca- hay que ser del todo sincero.

Desamarra su bicicleta de un poste y sale pedaleando. La imagen se va a negro.

FADE TO:

INT. DEPARTAMENTO ARIEL LIVING-COCINA-BAÑOPIEZA DÍA-NOCHE.
Secuencia de imágenes y sobre estas la voz de ARIEL. ARIEL come comida chatarra y ve pelis en un computador: en la cama, en la tina, en el living. También lo vemos en su pieza básicamente no haciendo nada: vegetando.

ARIEL (V.O.)
Soy diseñador gráfico; diseño afiches, folletos, trípticos, flyers. Me gusta el cine y las series, pero no me considero el típico cinéfilo, aunque qué significa típico. Veo mucho, quizás demasiado, no sé. Pero veo. Harto.
No voy a decirles cuántas a la semana.
Las bajo de Internet y las veo en mi casa.
Mi madre era sicóloga y me dio buenos consejos, pero no sé si logró que confiara tanto en mí como ella confiaba en sí misma. Cuando ella supo que estaba enferma, me dijo que me iba a dejar un departamento porque si uno tiene al menos 40 metros cuadrados, uno puede vivir más tranquilo.
Quizás mi madre no me dio la vida pero me la salvó.
Hace un rato dije que mis dos apellidos son el mismo. Mi apellido es judío, queda claro, pero yo no lo soy. Es raro, lo sé. Mi madre adoptiva era judía y me puso su apellido. Igual trató que me circuncidaran… a los 13.
Me negué.
Mi madre tuvo una época new age y me encontró en el valle del Elqui. Unas monjas de Vicuña me estaban cuidando. Parece que soy hijo de un mochilero cuico volado con una temporera que recogía las uvas con las que se hace el pisco. Mal. Nunca he averiguado más. Para qué.

Noche. ARIEL tirado en su sillón con la tele prendida y metido en su computador con el Photoshop abierto, haciendo la portada de un libro. Ariel abre el refrigerador; está semivacío. Saca una cerveza en lata. Sale.

ARIEL (V.O.) (CONT'D)
Algo bueno que me entregó como enseñanza: confía en ti mismo. Siempre me decía «Sigue el ejemplo de tu pueblo, el que ha tenido dificultades como ningún otro». Mi **pueblo**… Me acuerdo que ella y mi… mi tía… que era su pareja y a veces sentía que era más mi madre…

Día. ARIEL hace un par de huevos revueltos en la cocina. Los termina y los pone en un pan. Empieza a comer el pan de pie. Toma de una taza que tiene al lado.

ARIEL (V.O.) (CONT'D)
… mi madre siempre me decía que tenía que ser como yo quería y me sintiera cómodo. Algún consejo bueno que me diera, ¿no?

Día. ARIEL en su pieza. Hace su cama y luego toma su mochila. Sale. El cuadro queda vacío unos segundos. Luego lo vemos aceitando la cadena de su bicicleta.

ARIEL (V.O.) (CONT'D)
Al final crecí y aquí me tienen. La parte de mis orígenes, de dónde salí, quién era mi madre o mi padre biológico, me la salto.
No es tema.
Me cargan los prólogos. Claro que para un prólogo necesitamos una historia y no sé si hay mucha aquí.
Pero aquí estoy. Bien.
Lo que a muchos les podría parecer triste o patético, para mí no lo es.
El problema no soy yo, es el resto. Muchos no entienden nada de nada… Bueno, sí, quizás soy yo.

Esto va a ser sobre mí.
Bienvenido a mi planeta.
No es grande, pero al menos gira.
No le pido mucho más a la vida.
¿Acaso eso es mucho pedir?

Noche. Plano desde la ventana del living hacia el exterior, panea y encontramos a ARIEL que mira hacia afuera y toma de una lata de cerveza. Ve como la ciudad se esparce frente a él.

Años atrás escribí una novela llamada *Las películas de mi vida* que, la verdad de las cosas, no terminó siendo exactamente acerca de las películas de mi vida, sino de las del personaje principal y narrador del libro, Beltrán Soler. Por mucho que ese sismólogo hiciera de álter ego mío (la idea de la novela era explorar eso de haberme criado en California con el inglés como lengua natal, para luego transformarme en un chileno que habla castellano), al final ganó la historia y la opción realista de establecer las cincuenta películas que recordaría en concordancia con la edad del personaje. Quería que Beltrán tuviera unos 17 años en 1980, igual que el personaje Matías Vicuña de mi novela *Mala onda*. La idea era que ambos fueran contemporáneos y se cruzaran hacia el final de la novela. Al tomar esa opción debía hacerme cargo de películas que se estrenaron durante los sesenta y los setenta. Sobre todo de los setenta, pero claro, durante buena parte de esa década gloriosa para el cine norteamericano (donde se rodaron algunas de mis cintas favoritas) el personaje (como yo) era un chico que no podía acceder a ellas o incluso entenderlas. Por lo tanto, en la novela las películas de la vida de Beltrán terminaron siendo aquellas que vio en esos años en los cines que tuvo cerca. No necesariamente sus favoritas sino las que lo marcaron. O, dicho de otro modo, las que no eligió necesariamente sino que ellas, de alguna manera, lo eligieron a él.

Casi alargo la novela intentando incluir el cine-arte Normandie a la historia y hacer que mi personaje viera filmes como *Annie Hall* o *Manhattan* o *El príncipe de la ciudad* de Lumet, o quedara impresionado con cintas más antiguas que me marcaron cuando yo era aún más impresionable de lo que creo ser ahora. Barajé la idea de que ingresara a un ciclo de Bergman, por ejemplo; que viera *Reds* de Warren Beatty o hasta *Brazil* de Terry Gilliam, cinta que fue un éxito inesperado en Santiago en su momento, para terminar

haciéndolo ver aquella que siempre he pensado es la película de mi vida o, para ser más preciso, la película que cambió mi destino de cinéfilo compulsivo a escritor en ciernes: *La ley de la calle* de Coppola.

Al final desistí de llevar a Beltrán Soler a la universidad y hacerlo ver algunas de las películas de *mi* vida porque capté que, en definitiva, lo importante de esa novela no era tanto la calidad de los filmes sino el cine donde los vio, su estado de ánimo y, por cierto, con quién. Por mucho que quisiera, por ejemplo, no podía incluir mi obsesión real a comienzos de los ochenta por *Estallido mortal* y *Vestida para matar*, cuando me la pasaba en el centro viendo películas en funciones rotativas y creía con todas mis fuerzas que mi cineasta favorito era Brian de Palma. Me acuerdo de que por esos años hasta escribí uno de mis primeros cuentos, llamado *Una ducha con De Palma*, acerca de un estudiante de cine chileno varado en Hollywood que termina de extra. No era el momento ni *Las películas de mi vida* la novela para rendirle tributo a ciertas películas. Además, lo que me hacía falta era empezar a filmar y no tratar tanto de cinefilizar lo que narraba. Aun así deseo escribir algún día un libro de no-ficción acerca de algunas de las verdaderas películas de mi vida o, quizás, hacer un libro de ensayos críticos acerca del cine norteamericano de los setenta para así poder rever (o ver por primera vez) un largo listado de películas y, de paso, saciar y sacarme la obsesión.

Entretanto, capté que no solo no era necesario escribir acerca de *La ley de la calle*, sino que era más bien imposible. Decidí «volver a Tulsa», la ciudad de Oklahoma donde se rodó *Rumble Fish*, y que nunca había visitado excepto vía las imágenes en blanco y negro de Coppola, y capturar lo que sentía para algo así como un documental/ensayo personal. A veces no se puede escribir lo que uno siente acerca de una película; a veces hay que expresarlo visualmente y punto.

Lo que queda entonces, pienso, lo que me queda por escribir, lo que quiero escribir ahora, no tiene tanto que ver con las películas en sí mismas o con los directores o con las actrices, sino con la ciudad y con los cines. O teatros, como aún les decimos en Chile:

«Voy a ir al teatro a ver una película».

Es raro como uno es capaz de recordar perfectamente los cines de su vida. De toda tu vida. Los cines que fueron parte de tu educación cinematográfica y sentimental. Quizás ahora, en tiempos de multisalas, es algo más complicado recordar exactamente en qué cine viste tal o cual película y, por cierto, debe ser imposible

sostener en qué número de sala de tal complejo ocurrió la epifanía. Lo que creo que se mantiene igual es el llamado factor humano: eso de recordar con quién se vio qué y qué sucedió antes, durante y después de la función. El cine que no se cuenta, que no se comparte, no es que no exista o dañe, pero sin duda uno de los grandes momentos para un cinéfilo, por solitario o tímido que sea, es poder comentar y, de alguna manera, comprobar que la película que tanto te afectó no fue un sueño, sino que existe. Por eso un cinéfilo es tan feliz cuando conoce a otro cinéfilo y pueden hablar; y por eso el cine apasiona tanto y se vuelve hasta dañino o insatisfactorio cuando no se tiene con quien compartir lo visto.

Años atrás, muchos años atrás, aunque bastante menos que los ochenta y tantos que tenía el Hotel City cuando lo cerraron y remataron sus bienes, me volví adicto al centro, pues el centro estaba lleno de cines, a veces dos o tres en una misma cuadra: el Astor, el Imperio, el Florida, el King, el Rex, el Victoria, el Lido, el Central y el Huérfanos, el elegantoso Ducal frente al teatro Municipal, el Metro, en calle Bandera, no lejos del cine Bandera, el inmenso Pacífico y acaso el mejor de todos: el Gran Palace, con sus muros que mutaban en colores sicodélicos. Yo era adolescente, estaba en el colegio, tenía un carné de tapa verde de esos que parecían cuadernos pequeños, en el cual había alterado, con un lápiz Bic, mi fecha de nacimiento. Así, para los 15 o 16, según mi carné tenía unos 33. Algo imposible, como de mala película francesa, pero el truco funcionaba e ingresaba a las películas calificadas para mayores. Quizás no me creían (era imposible verme ni siquiera de 22), pero el hecho de mostrar con tanta seguridad mi carné para ingresar a cintas para mayores de 18 y de 21 era suficiente para que los boleteros de esos cines me respetaran y me dejaran entrar. Además, las cintas no eran porno (nunca pasaron de ser comedias italianas subidas de tono), sino filmes que los críticos recomendaban en los diarios.

A la salida de la última función en una de esas salas del centro me iba al frente de otro cine, que ya por ese entonces estaba un tanto a mal traer, con estrenos de segunda o programas dobles. Se llamaba Real y parecía un palacio en medio del campo, porque el techo tenía estrellas y en los muros había árboles. El Real quedaba en Compañía, entre Ahumada y Bandera, y ahí yo esperaba la micro que subía por Providencia, para luego ingresar por Salvador. Frente al cine Real había un letrero. De neón. Rojo. El letrero de un hotel

llamado City que estaba ahí, entre medio de dos edificios góticos, raros, chatos, extraños, y el letrero, curvo, unía los dos edificios. Nunca entré ni me hubiera atrevido. Pensaba que era muy caro y, a veces, sin iPod ni walkman, me sentaba en el paradero y miraba el hotel. Me parecía sacado de una película, de una película de cine negro, o de esas de detectives con Humphrey Bogart que, en rigor, nunca había visto. El City tenía algo de gran ciudad, un aspecto metropolitano o de *Metrópolis* de Fritz Lang. Recuerdo —vagamente — que entraban autos o taxis por el estrecho pasillo/callejón y botones de uniforme rojo (¿o verde?) les abrían las puertas a los pasajeros.

Recuerdo perfectamente que, mirando hacia el cielo, el oscuro y misterioso edificio se teñía de rojo y ciertas habitaciones daban directamente a las letras rojas de neón que repetían, de arriba hacia abajo, el nombre del hotel. Una vez vi, o quizás creo haber visto, a un joven fumando con la ventana abierta y las cortinas meciéndose por el viento y recuerdo que pensé: la vida allí dentro es mejor. O al menos uno ahí no está acá.

¿Qué hacía ahí?

¿Por qué estaba solo?

¿Por qué un adolescente estaba ahí en medio de la noche, fumando y bañado de rojo?

Algo me hizo clic y a partir de ese momento intuí que el City iba a ser importante para mí. Y en esa época, con toque de queda y censura y militares por todas partes, la idea de no estar, de tener un sitio mágico en la ciudad, la posibilidad de contar con un refugio de otra época, que pareciera que era estar en otro lugar, me seducía.

Me sedujo.

Mal que mal, el sitio se llamaba City. Ciudad, pero otra ciudad. Una ciudad que no era esta, donde uno quizás podía huir, guarecerse, ingresar en otro tiempo. Con los años pude entrar varias —muchas, demasiadas— veces al City y comprendí que de alguna manera estaba y no estaba errado, pues el Hotel City sí era parte de la ciudad, del mito, habían sucedido cosas importantes ahí. Comprendí que una de las gracias de ser santiaguino era no serlo del todo y que ese hotel con estética art decó era también donde servían uno de los mejores pisco sours, lenguas nogadas y cazuelas. Era un sitio fundacional.

A media cuadra de la Plaza de Armas, a pasos del viejo edificio del diario *El Mercurio*, el Café Santos, donde mi abuelo me llevaba a tomar café helado, y de los Tribunales, el Hotel City no era la construcción más antigua de la ciudad, pero una cosa estaba clara:

era parte fundamental de Santiago. El hotel con más personalidad tenía el nombre más genérico y novelístico de todos: City.

La última vez que vi el City fue desde el cine Real, que ya no es el Real sino una multitienda de segunda. Iba caminando, tenía que matar 45 minutos, y si bien no me parecía que el City tenía el mejor servicio del mundo, sentí que me hacía falta entrar un rato a leer, meterme en ese bar que, antes de las cuatro de la tarde, siempre estaba vacío y en silencio. Y en eso estaba cuando capté que el letrero había desaparecido y el bar ahora estaba tapado por un cortina metálica. Estaban cerrando —destripando— el City y yo no tenía idea. Ingresé cauto y no reconocí a los botones, esos que, cada tanto, me dejaban mostrarles las piezas y la alucinante terraza a viajeros, o simplemente a amigos que no sabían de su existencia. No estaban. Unos tipos de celeste me preguntaron si venía al remate. Dije que sí. Entré: todo oscuro, polvoriento, desvencijado. Subí a pie hasta el cuarto piso que estaba repleto de una suerte de buitres, que comentaban lo que podrían hacer con el mobiliario. Bajé caminando, angustiado, entre la oscuridad. No había luces. Llegué a una suerte de mirador que daba al comedor. Era el sitio donde, durante los años cuarenta, se instalaba una pequeña banda a tocar. En lugar de que la orquesta estuviera en un foso, en el City se instalaba en un segundo piso, flotando sobre la gente. Miré: el comedor ahora parecía una bodega donde todas las mesas estaban alineadas al lado de las sillas, los vasos, los azucareros y los platos. Me sentía dentro del *Titanic* pero sin agua. Algo se estaba hundiendo y parte de esa nave era mía, era yo. Me acordé de ese mismo comedor, de noche, con luces y gente supuestamente sofisticada, y enanos, y un Dj en ese mismo sitio desde donde miraba, y que ahí se había lanzado *Santiago Bizarro*. El exalcalde Joaquín Lavín era uno de los tantos freaks que había llegado a celebrar la diversidad y las rarezas que Sergio Paz encontró en la ciudad. De pronto capté que quizás lo más bizarro de todo era que ahora el hotel más bizarro de Santiago no iba a estar más y que mucha gente nunca iba a poder conocerlo ni menos estar orgullosa de su existencia.

Italo Loubiano, el administrador y gerente del hotel, terminó por ceder y aceptar mi obsesión. Me dejó tomar fotos, filmar películas, cortos como *Las hormigas asesinas*, trailers de películas que al final nunca rodé. Antes de conocer a Loubiano, a principios de los noventa, me encerré un par de días con unas botellas de pisco, el pelo rapado, algunos gramos de cocaína y varias pajillas de McDonald's en la habitación 506 (piso que ahora estaba cerrado y

en decadencia por falta de uso) a terminar una novela acerca de un chico que se refugia y se encierra en el Hotel City para no estar en la ciudad que lo acosa y lo asquea. En efecto, en varias de mis novelas la gente se ha refugiado o ha creado un mundo dentro del City.

Al parecer nadie llegó a tiempo, aunque Italo confía en que otras personas puedan eventualmente invertir lo que ellos no tuvieron para transformar el City en el mito que debe ser. Posibilidades no le faltan: las 72 habitaciones, incluso las más pequeñas, tienen tinas inmensas y suelo de parqué y sobra el espacio. Los pasillos del City tenían pequeños livings. Pero le faltaban cosas: Internet, aire acondicionado, sábanas con más hilos, ventanas dobles para escapar del ruido del centro, y algo que se debate si importa o no: más estacionamientos. En mi novela *Por favor, rebobinar*, el hotel es salvado de la quiebra por un rockero que se enamoró de él mientras filmaba un clip.

En la vida real, el hotel cerró nomás y yo me sentí desolado.

Aislado.

Me senté de nuevo frente al cine Real a esperar la micro, creyendo que mi vida no era la que quería, pero quizás algún día podía ser mejor.

La otra noche salí a andar en bicicleta. Hace tiempo que no lo hacía porque no tenía bicicleta. O, mejor dicho, durante mucho tiempo no tuve, aunque durante una época sí tuve y fue mi aliada y quizás algo más: mi contacto con la sanidad y conmigo mismo. Subía los domingos hasta la cumbre del San Cristóbal y recuerdo cómo me gustaba el frío que me congelaba el sudor de la polera cuando alcanzaba, de bajada, una velocidad que me liberaba y aterraba a la vez.

Lo que hice la otra noche, mientras soplaba un viento que anunciaba lluvia, fue andar muy cerca de donde actualmente vivo, pero usé como punto de partida otro departamento, otra época, otro estado de ánimo. Sigo viviendo en Providencia y no vivo muy lejos de donde vivía, pero lo siento lejos. En bicicleta se llega más rápido a lugares de lo que uno pensaría y llegué, sin darme cuenta, adonde viví alguna vez (una calle mínima llamada Los Nogales). Me acordé de cuando viví ahí, de lo que escribí ahí, de la gente con que me juntaba, de todos aquellos que ya no están, de los estados de ánimo que sentí (no todos buenos). ¿Cuánto en mí quedaba de aquel que vivió en Los Nogales? Me acordé de que, durante un par de veranos,

e inviernos y otoños y primaveras, mientras trataba de escribir dos novelas, caminé mucho (creo que ya no tenía bicicleta) por el barrio para pensar, o tratar de masticar la novela que tenía en la mente, o caminaba para bajar del frenesí esquizofrénico en que uno entra cuando está escribiendo mucho y todo te parece demasiado personal. Como no es un cuento ni es un artículo, a veces sientes que la novela te va a comer, que no hay otra cosa que la novela, que uno nunca saldrá de ella y que es como un túnel; entonces tienes la necesidad de salir, de salir a tomar aire, a pensar, y, claro, porque así son las cosas, no terminas pensando en otra cosa que en la novela, pero al menos estás en la calle, en calles con nombres de flores, caminando bajo la sombra que dan los árboles de noche, y terminas sentándote en escaños de plazas desconocidas, que aparecen sin aviso, para anotar ideas.

El día que no llovió pero casi, recorrí pedaleando lo que antes recorría a pie. Ahora con música en los oídos. Antes era sin banda sonora, excepto la memoria y el sonido de los regadores automáticos. Me gustaba y me gusta el olor de los hibiscos. Y me gustaban ciertas plazas, plazas chicas que están por toda la comuna de Providencia. Mucho se ha hablado de la demolición del cine Las Lilas; en él vi más cintas de las que soy capaz de recordar: *E.T; ¿Y dónde está el piloto?, Alcatraz: fuga imposible, The Insider*. *Se arrienda,* mi primera película, fue la última que se exhibió en el Las Lilas. De un día para otro, la función terminó, se sacaron los afiches, y empezó la demolición. De alguna manera eso siempre me ha dado, por un lado, orgullo y, por otro, culpa.

Pero más allá del cine Las Lilas, lo cierto es que la plaza que lleva su mismo nombre no ha sido cercana a mí, no sé por qué. No es mi plaza. Hay varias que alteran y gatillan mi imaginación: me gusta una que está en la misma calle Los Nogales y que ni siquiera intenta ser un lugar para jugar, sino para, quizás, descansar antes de seguir: la plazoleta Elizabeth Mason. Me gusta una que es como un triángulo y tiene una fuente de agua, está en Marcel Duhaut con República de Cuba, se llama Pérez Zujovic y no tiene nada que ver con la rotonda. Y está la de Julio Prado y la plaza Bernarda Morín, que es un clásico.

La que más me gusta acaso es la plaza Uruguay, donde más he estado sentado escuchando las hojas caer, donde más he pensando en cosas malas y buenas, donde más he tomado apuntes, donde simplemente he estado en silencio, conectándome sin tener necesidad de hablar porque hay cosas que, al hablarlas, pierden trascendencia. He estado muchas veces, solo y acompañado, en la

plaza Uruguay, una inmensa plaza escondida que, por estar lejos de calles grandes, es en extremo silenciosa. Ahí filmamos *Velódromo* y ahí Ariel Roth vomitaba tal como una vez también lo hice yo, y no por estar borracho, sino por sentir demasiado. Debido a sus gomeros, de noche al menos, adquiere una estética selvática, casi como si hubiera sido dibujada con grafito. La plaza Uruguay está en la parte de Providencia que empieza a transformarse en Ñuñoa, unas cuadras al sur de Bilbao, pero lejos de Diego de Almagro, lo suficiente como para que no muchas personas sepan que existe. Hay pocos edificios alrededor y son todos más bien bajos. Lo curioso, lo que hace que esta plaza perdida en las profundidades más profundas y verdes de Providencia sea entrañable, es que está rodeada de casas y chalés donde, no me cabe duda, viven familias, y cuando uno está ahí, de noche, incluso rodeado de neblina, puede captar que, de día, es una plaza donde hay niños, perros, hay pololos, y quizás de ello proviene la energía que, de noche, la protege y hace que aquel que se detenga un rato a escuchar cómo caen las hojas de los gomeros, se sienta en paz, tranquilo, conectado, y piense que Santiago es, después de todo, su casa, su memoria; donde ha estado y donde quizás volverá a estar; que cada esquina, al final, cada rincón es de muchos pero también es, sobre todo, propio.

Para mí el Normandie siempre será el Normandie, aunque ahora el cine-arte Normandie queda en la calle Tarapacá al llegar a Bulnes, y el cine al que yo insisto en tildar de Normandie ahora es el centro-arte Alameda. El Alameda es un cine-arte y tiene un público fiel. Me cuesta hablar del Normandie «moderno» porque justo cuando se cambió de sede, quizás cambié yo o lo que cambió a lo mejor fue mi manera de ver cine, de ser cinéfilo. No es que ahora el Normandie estuviera más lejos; las películas (vía VHS, luego DVD, ahora los torrents y el streaming) estaban más cerca. Cinéfilo siempre ha sido otro sinónimo de soledad, pero con el VHS y luego la TV cable, de pronto no era necesario tener que exponerse tanto: entrar al cine cuando ya habían apagado las luces; irse antes de que se encendieran; no querer ir los viernes y sábados para no encontrarse con conocidos. Lo que puede haber sucedido era que al dejar de ser un universitario, al dejar de tener menos de 25 años, ya no necesitaba tanto las películas, ya no las sentía indispensables o necesarias para sobrevivir.

El cine-arte Alameda transformó hace años el viejo e inmenso

cine llamado Normandie y ahora tiene dos pisos, bar, sala para tocatas, espacio para exposiciones. El Normandie partió como un cine de barrio, pero no de cualquier barrio: era el cine que estaba en lo que yo, al menos, denominaba el «barrio bohemio». Hoy ese sector se conoce como barrio Lastarria y, después de la inauguración del centro cultural GAM, es un microcosmos lleno de onda y juventud y turistas, y una bohemia más ligada a lo alternativo o de nicho, que a la vieja noción francesa de barrio con artistas muertos de hambre, pero llenos de ideas y pulsaciones. En los ochenta convivían en esas pocas cuadras el Ministerio de Defensa de la dictadura (el edificio Diego Portales) con resabios bohemios y contraculturales de otra época, sitios decisivos, emblemáticos: la plaza Mulato Gil con su café, otro cine-arte llamado El Biógrafo (con café adjunto), una suerte de faro cultural que hoy cuesta creer la importancia que una vez tuvo. El Instituto Chileno-Francés, con sus charlas, ciclos de películas de Truffaut y Rohmer y Malle y Godard, y sus delgadas estudiantes que leían *livres de poche* de Gallimard o los ejemplares de la revista *Premiere* o *Cahiers du Cinema*.

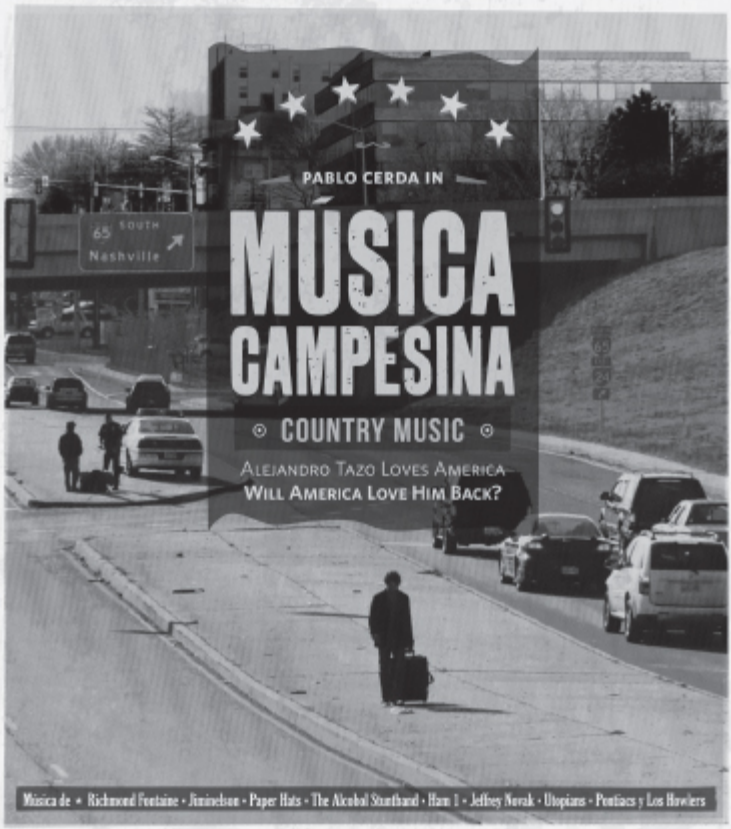
Para mí esas calles, que no estaban demasiado lejos de donde vivía (barrio Condell), eran un mundo ajeno a todo lo que conocía o pensaba conocer. Caminando por ahí podía ingresar a otra dimensión, y si bien no participar, al menos mirar, intuir, imaginar. El triángulo que se forma desde plaza Italia como vértice, con la Alameda y el Parque Forestal como límites nortesur y el cerro Santa Lucía como verdadera fortaleza, defiende ese sector de calles retorcidas y aire europeo, del centro de la ciudad.

Todo lo que cabía en ese barrio me parecía de otro mundo, como el restaurante Les Assassins o un hotel modernista redondo que daba al cerro Santa Lucía, o una casona pintada de colores que alguna vez fue un antro hippy, que sigue estando ahí mismo en Lastarria con Rosal. Sentía que la gente que vivía en esos departamentos era más cool, más inteligente, más atrevida y más viajada, que sus vidas eran más intensas, más literarias, más atrevidas y excitantes y, sin duda, más narrables que la mía.

Yo era un estudiante de Periodismo que tenía un abrigo y que a veces salía a caminar bajo la lluvia a pensar y a anotar cosas en libretas. No existía ni el walkman (creo) ni el iPod (me consta), pero escuchaba la música que salía de las ventanas y me acuerdo de caminar deprimido y escuchar jazz o temas en francés, con un libro de Kundera, que no entendía del todo, bajo el brazo, y pensar que quizás era cierto: la vida estaba en otra parte, que cualquier lugar

menos este era el indicado y que si no fuera por ese barrio, ese barrio bohemio que miraba y admiraba, pero del cual no participaba del todo, la ciudad sería mucho peor.

La gracia de nuestro barrio bohemio, de nuestro Quartier Latin, de nuestro Greenwich Village, era sin duda el cine-arte Normandie. Ese era el lugar. El único lugar seguro de toda la ciudad, donde vendían la revista *Enfoque* o la peruana *Hablemos de cine* y te pasaban un tríptico escrito por José Román o Sergio Salinas. Un cine donde uno podía pasar un sábado viendo la cinta quincenal (¿*El año que vivimos en peligro?*, ¿*Gandhi*?, ¿algo de Francesco Rosi o Martin Ritt?, sin duda *La ley de la calle*) para luego pasarse a comer o tomar algo a El Cuervo o La Fuente Alemana y regresar a las funciones de trasnoche que eran más transgresoras y pop y adolescentes, y salir a la niebla de las dos o tres de la madrugada para estar de vuelta en las funciones dominicales gratuitas de las once de la mañana para aquellos que, como yo, éramos socios y teníamos carné y nos sentíamos —por un instante— mejor que el resto, definitivamente superiores, seguros, creativos, con nada más que futuro por delante.



WRITTEN AND DIRECTED BY

ALBERTO FUGUET

With James Cathcart, Karin Whitehouse, Ezra Fitz, Todd Hughes and Cole Kinnear · Photographed by Ashley Zeigler
Edited by Sebastián Arriagada · Sound Design by Cristián Mascaró · Produced by Sarah Childress, Mauricio Varela and Ted Fischer
Associate Producers: Pablo Cerda and René Martín · Assistant Producer: Silvio Caniuante · Line Producer: Marti Young
Music Supervisor: Gustavo León Capdeville · Graphic Design: Juan Pablo Riveros and Margarita Thomas

A joint production of Cinepata.com (Chile) and Vanderbilt University/CLAS (USA)
www.cinepata.com

SHOT 100% IN NASHVILLE

cinépata · CLAS Vanderbilt University

MÚSICA CAMPESINA
(COUNTRY MUSIC)

VERSIÓN 2.5
(A garage-movie shot in Nashville)

Written and Directed by Alberto Fuguet
March 27, 2010

Pablo Cerda as Alejandro Tazo
Produced by Sarah Childress
Executive Producer: Ted Fischer
A Vanderbilt / Cinépata Production

INT. GREYHOUND BUS - NIGHT.
Alejandro TAZO, 31, a chilean upper middle class guy from Illapel, Chile, a small agricultural town, is on a Greyhound bus. In the middle of Texas? Oklahoma? He is going East. He seems from another world. He seems healthier, more grounded, with better skin and teeth. The rest of the passengers seems to have «done time». Tazo is wearing a dark pea coat. He is looking thru the window. He is sitting next to the window. On the aisle seat, he left his Jansen backpack with his important stuff, like his Mac, cel, passport perhaps. He doesn't want anyone to sit by him. He has been crying. His eyes are still watery. He tries to dry them out with his sleeves.

Escenas eliminadas

CUT TO:

CREDIT SEQUENCE
Shots of Nashville, the city he is coming to, the place where the story will unravel. Shots

of some streets but not of the skyline. More sidewalks, signs, porches, those floor entrances with names like Sophia. Some of these still shots (in movement) will be of places he will soon be part of: The Arcade, the library, the laundromat, Love Hill, Centennial Park, Drake Motel, Couch House, Melrose Billiards, Belcourt cinema, Wendell's, etc.

CUT TO:

INT. GREYHOUND BUS - NIGHT.
TAZO wakes up, it's nite. He smells a combination of things: from leather to sweat to pot smoke. He sees a guy sitting next to him. The guy seems older, or perhaps he just has more of a past. He is JEFF CARVER. He looks like he has been in jail, which is true. CARVER talks to him.

CARVER
Hey, bud, nice to meet you.
Where are you heading?

TAZO
Eh… More slow…? More slowly, please.

CARVER
Carver, here. Jeffrey Carver.

TAZO
Nice to meet you. Carver? Like the writer?

CARVER
What? Haven't heard of him. Sure not related. I like Stephen King. Read all his books. All of them, even the thick ones. Inside you got time, you only got time. Where are you from? You got an accent.

TAZO
Chile.

CARVER

Mexican, huh? Are you a **wetback**? I once spent a summer with this meth chick in South Padre Island. Went to score to **Matamuros**.

TAZO
Matamoros. It's called **Matamoros**. The **r** is stronger.

CARVER
Are you from Matamoros?

TAZO
From Chile, the north of Chile. You also have an accent.
I don't understand you to…

CARVER
That's near the border? Mexicali? Calexico?

TAZO
No… it's a country.

CARVER
Never heard of it. Chili's, that's a good restaurant, dude. Expensive, but good. Chili con carne. You sure it's a country?

TAZO
Yes. I'm Alejandro Tazo. Tazo… like the tea.

CARVER
Like the what?

TAZO
The tea… organic… at Starbucks? You know, when you in line, they have all these teas of different colors…

CARVER
Never been to one. Seen'em but never been to

one. I want to have a coffee at one of those Kwik Shops with one of those little creamers that taste like butterscotch.
No creamers in the slammer.

TAZO
Pardon me?

CARVER
The jail. Ever done time?

TAZO
Time… in California it's 8:00 so here it must be… 10:00?

CARVER
Jail's not so bad, you know. At least you don't have to work. No pussy though. I knew this girl in Memphis. She was really in love with me. Sent me pictures of her, naked, spread-eagled. She went to see me in Tulsa. You going to Memphis?

TAZO
Nashville.

CARVER
Family?

TAZO
No.

CARVER
Singer?

TAZO
No.

CARVER
Why are you going there then?

TAZO
To see it. I've always wanted to see it, to be there, you know.

CUT TO:

EXT. GREYHOUND - NASHVILLE OUTSKIRTS - NIGHT.
Bus passes suburbs. Views of strip malls, malls, gas stations.

CUT TO:

INT. GREYHOUND BUS - NIGHT.
Lights go on. Voice of the driver:

Escenas eliminadas

DRIVER (O.S.)
We will be arriving shortly in downtown Nashville, at our depot. We will be in Music City in ten minutes.
I repeat: ten minutes. Next stop Chattanooga.

TAZO stretches. His eyes are sleepy. He looks out the window at the new city. CARVER is not there. There are less people. He gets up and looks in the upper compartment. His backpack is not there. He freaks. He vents. He's in shock. He goes to the driver.

TAZO
Sir, sir, stop, stop… I have been robbed… my computer.. Puta, mi Mac, mis tarjetas… por la chucha… mi carné… mi pasaporte con la visa! Gringo culeado… puta: my cricket cellphone. Mi iPod!!

CUT TO:

INT. BUS STATION - NIGHT.
Wide shot of the bus station. It looks post

Katrina. Is it the US or a third world country? It all seems old, run down. Homeless guys, people who talk to themselves, drug peddlers. Big plasma screens with Fox ranting against Obama. TAZO is on a seat. Almost in a state of PTS. A guy looks at him. TAZO touches his suitcase. Time to leave.

CUT TO:

EXT. STREETS NEAR TRAIN, OFF B-WAY - NIGHT.
TAZO walks with his suitcase with wheels along the empty streets. A train passes. Warehouses, parking lots. Such a big town and all empty. It seems he is the only one. Keeps on going. Then he sees a taxi, a «Music City» one. He hails it. It stops.

CUT TO:

EXT. FRONT OF MOTEL H-24 - NIGHT.
Taxi stops. TAZO gets of.

CUT TO:

INT. ROOM MOTEL H-24 - NIGHT.
TAZO opens the curtains. The view is just a big interstate. Millions of cars going both ways. He doesn't turn on the lights. Too much light comes in. He throws himself on the bed, dressed. Grabs a pillow. Holds it as a lifesaver.

CUT TO:

INT. ROOM MOTEL H-24 - DAY.
TAZO shaves and washes his teeth. The mirror reflects him but also the highway.

TAZO finishes dressing, looks at the TV, finds a Bible.

TAZO sits on the bed and uses the crummy stationary of the motel. He takes stuff out of his pocket. The receipt of the motel and an international calling card. He writes down on the piece of pad 59.99 two times. He counts his money,

dollar bills that are neat in a metal staple. He has 638 and 39 cents. He writes in bigger font that account. He substracts 120 dollars. Calls managers. Ask how much is the tax. He adds 24 dollar and subtracts: $494.

TAZO finishes punching a thousand numbers. He calls Chile.

TAZO
Hey, hermanito… ¿Qué talca? Bien, la raja… No, nada de California, chao, me viré… Era como estar en La Dehesa, cero autos, todo nuevo… y carísimo, hueón, carísimo… eh… o sea, nos vamos a dar un tiempo… su tiempecito, sí… eh… un primo de ella es músico, country singer, amigo de Duane Denison y me van a pasear… tender una mano… verás como te quieren cuando eres extranjero… nada, esto es increíble… estoy en un hotel la zorra… Una vista, hueón… puros vaqueros con onda… No sé… como un mes… No sé… igual quizás después vaya a Texas, no sé, a Matamoros… tengo amigos nuevos en Nueva Orleans, los conocí en Palo Alto… ¿Y la mamá? ¿La tía Irene? Oye, anoche, acá, en el centro, fuimos a un restorán increíble, o sea, puta, top, así top, y tenían aceite de oliva… no de Illapel pero igual, todos acá obsesionados con la comida de países raros…

A beep begins. A voice comes in.

VOICE (V.O.)
Tiene un minuto.

TAZO
Ok, parto, te llamo… y nada, calma a la mamá… todo bien, dile que me vine por amor… y les voy a mandar fotos. Te quiero mucho. Nashville rules, dude!

Escena eliminada

CUT TO:

INT. TATOO PLACE - DAY.
T and the TATOO ARTIST. A crummy, seedy tatoo parlor on, say, Charlotesville Pike. Heavy metal blares from some speakers. JOSH, a lean white guy, with long, unwashed dirty-blond hair is shirtless. He barely has a small tatoo that's like a cross-out mark over his heart. Tazo is dressed. Tazo sits downs and JOSH stops reading **The Nashville Scene.**

TAZO
I have no tattoos in -on- my body but now… now I want… very simple. Are simple tatoo less expensive?

JOSH
Depends. What are you looking for?

TAZO
Two little **marcas**… words… not too much… on each arm…
I can only pay… eh… 2 for 50… yes?
I can clean later this place…

JOSH
We don't work that way…

TAZO
Someone broke your heart? That is why you have…

JOSH
Sort of… Where are you from?

TAZO
I'm an alien.

JOSH
From Roswell?

TAZO

Excuse me? Don't understand. I'm from Chile.

JOSH
Cool. You snowboard?

TAZO
Can you cotizar?

JOSH looks at him.

JOSH
What the fuck?

TAZO
I want a small tatoo… two… I tell you and I save money… so I know… or… I have fifty dollars… I can pay fifty dollars.

JOSH
Ok, take off your shirt, Alien.

Cut to inserts of JOSH working on TAZO's upperarms. The heavy metal music sounds louder. On the left side, JOSH tatoos the word UNFINISHED. On the other side, DESDE 01/05/79.

Long shot of TAZO being tatooed.

CUT TO:

INT. WEEKLY MOTEL ROOM - NIGHT.
T. looks in his mirror, his bandages with spots of blood. We see his souvenir collection: his Hatch Print Shop on the main mirror, next to his TN plate and a pamphlet from the Ryman's. He puts on a black t shirt. He turns on the TV. We hear Glen Campbell's **Gentle on My Mind.**

14

Música campesina: un país que es un set

Por Alberto Fuguet, para *Sin aliento*
Diario del festival Bafici, abril de 2011

Escribo esto en un avión pequeño que vuela desde Miami a Nashville.

Hace unas horas estaba en Buenos Aires, en el Bafici.

En Santiago grabé mi programa de radio, despaché una nota, me pasaron la copia HDCam para la versión «americana» de mi filme bilingüe llamado *Música campesina*, partí.

¿No debería hacer menos cosas?

Un amigo me dice: huyes. ¿Huyo? ¿Sí? ¿De qué? No creo. ¿O sí? Filmar, crear, promocionar es huir. Puede ser. Quizás huyo de no tener que trabajar en algo normal. A veces creo que me dedico a esto por eso: para no cumplir horarios, para leer, para ver todas las películas que quiero y aun así no me alcanza el tiempo. Los festivales cansan y a veces me asquean los cineastas indie que llevan 16 meses viajando con una misma película. Ellos, creo, sí que huyen. En viajes como estos uno no puede crear aunque, al menos, se pueden tomar apuntes.

Anotar cosas.

No huyo, me acerco.

Voy.

Regreso.

Regreso a Nashville, a Tazo-land, a la tierra de *Música campesina*.

Llueve, el avión es un American Eagle, delgado como los pasillos de un mal hotel. Hay un tornado en Alabama y debemos alejarnos lo más posible.

Llegaremos una hora más tarde a Nashville.

Nashville.

Nashville has a movie?

Yes, it's called Nashville.

Siento que regreso a casa.

O, al menos, a un sitio que siempre será mío.

Pensar que hace un año no sabía nada de esta ciudad excepto lo que había aprendido a través del cine y la cultura popular. *Nashville* de Altman, claro (aunque hasta antes de partir a Tennessee nunca la había visto), y *Esa cosa llamada amor* de Bogdanovich y *La hija del minero* con Sissy Spacek. Una de las cosas que he aprendido es que todo aquello que uno filma, sea un sitio, una calle, una tienda, un actor, un amigo, siempre será parte de uno, pase lo que pase, y que desde el momento en que dices «corte» te pertenece, aunque ese sitio, esa gente, no es tuya y quizás nunca lo fue, excepto durante ese glorioso momento en que todo se juntó para plasmar en imágenes la imagen que tenía en mi cabeza. No todos los filmes resultan, muchos más bien terminan siendo atroces, pero para aquellos que los filmaron, la experiencia es inolvidable y lo que no se olvida, justamente, es eso: que algo que antes te fue ajeno ahora será tuyo para siempre.

Escribir es elegir palabras para intentar crear una narración, unos personajes, un mundo. Filmar es capturar un mundo que ya existe y arreglarlo a tu manera para crear uno nuevo, uno mejor o que creemos es mejor, porque supongo que toda persona que dirige una película no solo lo hace como un desafío o porque filmando pareciera que tiene más control que viviendo, sino porque hay algo misterioso en el acto de filmar (filmar, castear, locacionar, escribir, editar, musicalizar, sonorizar) que, por un lado, te hace sentir dueño del mundo (creando trozos de tiempo que ojalá existan para siempre) y, por el otro, te obliga a reconocer que solo estás de paso, que lo que uno filma es el acto desesperado de plasmar tu memoria y lo que ves en la memoria y en los ojos de otros.

Vuelo a Nashville y en mi iPod suenan las mismas canciones (*I'm*

Easy de Keith Carradine, el tema central de la cinta de Altman; *Help Me Make It Through The Night* de la banda sonora de *Fat City*, interpretada por Kris Kristofferson; *Everybody's Talkin'* de Harry Nilsson, el tema que unía y armaba *Perdidos en la noche*) que pasaban hace un año cuando volé en un avión parecido y tipeaba el último borrador de una suerte de memo para mi equipo de producción fílmico (que me lo estaban armando en Nashville y que aún no conocía) titulado «Alejandro Tazo, a brief biography». Esos y otros temas (Glen Campbell; Ryan Bingham y la banda sonora de *Crazy Heart*; Johnny Cash, por cierto; Hank Williams Sr. y su tema *Lost Highway*, que resumía todo lo que quería contar) fueron los que me ayudaron a manejar por la ciudad y perderme porque no tenía un GPS. Los mismos temas que estaban en mis oídos cuando salía a caminar y caminar, con mi pequeña máquina fotográfica digital, encuadrando y mirando, cruzando puentes y caminando sobre los rieles del tren, tratando de entender y visualizar y hacer mía una ciudad que claramente no me pertenecía. Sabía que esta ciudad ya había sido filmada —y cantada en forma exponencial— y que estaba ingresando a un territorio sagrado y que debía, cuanto antes, eliminar «la mirada del turista» y transformarme en alguien que no se siente ajeno.

¿Cómo no sentirse un intruso cuando uno es justamente eso?

¿Es eso Alejandro Tazo?

¿Por qué la sensación de ser ajeno pesa tanto y paraliza de modo tan contundente?

Al aterrizar en Nashville conocía bastante bien el pasado de Tazo, mi personaje, pero no mis locaciones que, creo, son los verdaderos personajes secundarios. No tenía un guión, pero a medida que conocía la ciudad y, de paso, a cierta gente de ahí, sentía que, Red Bulls y cafés expresos mediante, mi coffee-house/ refugio de ladrillo lleno de estudiantes hipsters y sofás manchados, sería el lugar donde escribiría el guión, antes de que aterrizara Pablo Cerda y nos largásemos a filmar durante menos de una semana. El desafío era doble: terminar un guión (el primero que escribía sin un amigo con el cual pimponear a lo Wilder-Diamond) y en inglés. Ese idioma que una vez fue mío ahora debía servirme para lograr una cierta poesía de la calle que fuera por momentos cómica y, en otras ocasiones, melancólica, como cuando, a ratos, me sentía como Tazo y echaba de menos y pensaba: ¿qué sucedería si no volviera, si no pudiera volver, si no tuviera dónde o a qué volver?

Tenía un equipo que nunca había hecho un filme, aunque sí algo

de presupuesto, pero ya sabía cómo Tazo podía vestirse, cómo podía reaccionar, qué memorias y dolores y ansias y trancas y recuerdos tenía en su disco duro mental. Tazo no es de Nashville ni de USA; es un *hijito de su mamá* que a los treinta y tantos aún vive en casa y *trabaja* en el negocio familiar. Es parte de la elite de una ciudad pequeña de provincia. Su mundo es reducido y mi idea era que no sucediera lo que en tantas películas: que más que abrírsele el mundo y una serie de posibilidades al protagonista, se sintiera aislado, botado, ajeno y captara que quizás le hacía falta viajar para darse cuenta de que no tenía tanto mundo como pensaba o que no le hacía falta tenerlo.

¿Es tan necesario viajar?

¿Es el rito de paso de nuestro tiempo: vivir un tiempo afuera, ser inmigrante, estar lejos, huir?

¿Es eso lo que impulsa a aquellos que no necesitan de verdad emigrar, a hacerlo? ¿Es huir? ¿Saldar cuentas? ¿Sentir que no te quedaste en casa?

Me gusta inventar personajes que se parecen a personas que no conozco, pero que intuyo están allá afuera y andan desesperadamente buscando verse en ese inmenso espejo que es la pantalla (sea la del cine o la de esa extensión íntima que es el computador). Que Pablo interpretara a Tazo era decisivo, porque ya nos teníamos confianza y me creía y le creo. Lo único que me pidió fue tan claro como desafiante. Me lo dijo por mail:

«Más vale que haya guión, huevón, porque no vamos a tener tiempo para improvisar y esta es una oportunidad demasiado buena para farreársela experimentando; me da lata hacer una cinta festivalera, ¿para qué?».

Lo que sí quería era hacer una cinta más «americana» que latinoamericana, aunque tenía claro que para que funcionara por dentro debía ser latina; externamente, en cambio, se debía parecer a las cintas que me formaron. No me podían dar miedo los Estados Unidos. La meta era hacer o intentar hacer una película como las que me gustaban: baratas, chasconas, sudadas, mal afeitadas; filmadas en la calle y en los callejones, centradas en torno a un personaje que de héroe tiene poco. Una cinta de los setenta. Una con moteles baratos y genéricos, coffee-shops con mal café y olor a fritanga, esas piezas SRO (Single Room Occupancy) con tipos solos adentro bebiendo petacas de bourbon.

¿Existía ese Estados Unidos entre medio de los malls y la banda ancha y el Twitter y los carísimos supermercados orgánicos para la elite liberal? Ese fue el desafío. Mirar hacia los setenta; vestir a

Tazo (el nombre unió el té caro de Starbucks con el sonoro nombre de Dustin Hoffman en *Libertad condicional* de Ulu Grosbard: Max Dembo) con un abrigo como el *pea coat* marinero de Nicholson en *The Last Detail* y el de James Caan en *Cinderella Liberty* de Mark Rydell.

La cinta *madre* para mí durante el rodaje fue una de mis favoritas y una de las que más quiere el fotógrafo Vilmos Zsigsmond: *Espantapájaros* de Jerry Schatzberg, que se filmó en el camino, en moteles, cafés y estaciones de buses. Ashley, mi fotógrafa, lo tenía claro. Nunca había visto esas películas y, tal como yo, era de alguna manera una extranjera, pues una cosa era estudiar en Vanderbilt y otra distinta conocer lo que está al otro lado del río y de los rieles. Ese sería mi Nashville: una ciudad que parece el set de una cinta americana de los setenta. Y así fue. Cada vez que debía elegir dónde poner la cámara me acordaba de esa frase de un crítico (¿cuál?) que una vez leí y subrayé: «Al final, Estados Unidos no es un país, es un set». Es más: no solo eso, cada set te remitía a otro set, a otra película, a otra historia. La espesura cinematográfica de las ciudades americanas te puede paralizar o sobregirar. Aunque en ese bar nunca estuvo Robert Rossen, aunque a ese café nunca pasó Hal Asby, uno siente que sí, que estuvieron ahí y que uno también: por una foto, un cuento o una novela, gracias a una película vista en VHS, todo parecía tan, tan familiar. Había estado ahí antes. Quizás por eso *Música campesina* fue tan placentera: me sentí en casa. Ahora que todo terminó, o recién está empezando, regreso a Nashville y siento que regreso a casa.

Memo to Vanderbilt Crew
From: Alberto Fuguet - Chile
Subject: Música campesina/The Real Life of Alejandro Tazo
Date: February 2010

Dear all,

Here are some thoughts and ideas, and a sort of biography on what we will film at the end of March. I will, of course, answer all the questions once I'm up there. I prefer to tell you up front that I DO NOT HAVE a screenplay. My idea and my gamble is to write it in-situ, once I arrive, and discover and wander through the city. I hope you can help with answers and support, and perhaps even take me to some places. I'm very excited and nervous and I'm more than grateful to Sarah and Ted and how they already have assembled a crew. This seems quite magical; awesome, actually.

So… here are some ideas and thoughts and a sort of bio of our main character, since the movie is more about him than Nashville.

Música campesina means, literally, perhaps too literally, *Country Music.*

It's a concept that gets lost in translation, since in most Latinamerican countries *música campesina* has more to do with folklore or folk, or the music that is heard at the the farms, and has nothing to do with the rythms, lyrics or anything related to the Nashville scene. What *Chilean cowboys* listen to is, actually, more Latinamerican music, both modern (like cumbia electrónica) to old and modern rancheras or norteñas from Mexico. The soundtrack of this movie will be closer to what's playing on Nueva Activa, 104 AM (I heard it on the Internet) than what they play at the Gran Ole Opry. Still, there are, of course, many types of *local* musical styles that have to do with our roots. Violeta Parra might be a good example, but her music is popular in one sense, but not in the commercial one. I understand this difference also occurs in the USA with, say, Bob Dylan or Joan Baez, and the stars of Branson or Nashville (Miley Cyrus, the Judd sisters, Dolly Parton, etc).

The main character of *Música campesina* is Alejandro Tazo («Tazo like the tea»), and he will be portrayed by Pablo Cerda, who is flying up for this experiment. The story is, in the end, *his*, and the movie will show a small moment in his life. *MC* is his American adventure, his time in Nashville, his chance to live a movie or an American story, the place where he will cleanse his bad experience and heal.

This is his backstory and the reason why he *is* in Nashville. It's his past and recent history what will mold his choices, options and moods while in Nashville. The idea is simple and clear: Tazo sort of knows who he is, but no one in Nashville knows him. This is, in a way, a blessing, and in another, a curse.

In brief, *Música campesina* is about Alejandro, a thirtysomething *momma's boy* who finds himself in Nashville by chance, running away from a personal debacle, and decides to stay a while to lick his wounds. He feels ashamed to return just right now. In the process he encounters other Latinos and Americans, the country music world which Latinos seem not that interested in, and, last but not least, himself.

The genre would be a sort of boy meets Nashville, boy meets himself in a neorrealistic mode.

Main Character: Alejandro Tazo
Name: Alejandro Tazo
Age: 31-33 years old
Nacionality: Chilean
Job: Studied Business at University of La Serena for two years, but dropped out when his father passed away when Alejandro was 20.

Alejandro's background:

Alejandro has lived with his mother and grandmother in the very small town of Illapel, in the so-called *little north* of Chile. He has close bonds with his cousins and aunts and uncles (who are their neighbors). His grandfather came to Chile from Italy, and did well in the olive business and local retail. Alejandro was, until recently, in charge of the small but prosperous family supermarket

in Illapel. He and his married brother handled and worked at the supermaket and supervised a small olive-oil press.

Alejandro has lived an easy and protected life as part of the ruling class of a provincial town of 30,000 people (http://es.wikipedia.org/wiki/Illapel), dedicated to desert-type agriculture (lots of olives). It would be fair to say that he is a grown kid. Both his mother and grandmother (and their maid) make his bed, wash his clothes, feed him, and treat him like *the master* of the house. He has some friends in town but it's a small town and most of his contemporaries are married or have left Illapel. Alejandro has been to Santiago a couple of times, and once spent a week at a casino called Monticello, thanks to a contest he won, but that resort was only an hour from Santiago. Alejandro began hanging out with a younger crowd with whom he played soccer and went to the only disco and bar in town. His most serious relationship ended because she left town. Two years ago he had an affair that everybody knew about with a woman married to a friend that has a bakery. It was a mess. Still, he likes Illapel, he likes to feel that he is, in a sense, the king of the place.

In 2001 he traveled with two pals, who now live in Santiago, to Miami, to a wedding. A friend from high school was living there and was marrying a rich Cuban girl. After, he went with his pals to Orlando and Cape Kennedy. Alejo applied and got his US tourist visa, mainly on the account that, for business reasons, the supermarket was left to him and he was the legal owner.

Alejandro has a tourist visa that lasts until 2011.

The B1B2 status means that he can only enter the country as a tourist, or to do business, or attend a congress, or meetings, for a maximum of 90 days.

Then along came Carrie.

All this happened before he met Carrie…

The reason he is in the US:

Carrie Elridge, from Portland, Oregon, who was working on her Master's in Latin American Studies at Stanford, in Palo Alto, California («Latinamerican Women in Power»), decided to spend a year in Santiago. Before leaving, she travelled to the famed new-age esoteric Elqui Valley, where pisco is made and the stars seem much closer. It is also the land of the Nobel Prize winning poet Gabriela Mistral. Alejandro decided to go to Elqui also, on his 4x4. A friend

had bought some acres and wanted to start a boutique olive oil press.

In Vicuña, at a fashionable bar, Alejandro met Carrie, a young Farrah Fawcett type woman, with glasses and an Old Navy sweatshirt. She needed a ride, since she was backpacking. Alejandro's English was very bad; Carrie's Spanish was excellent. She was 23. Alejandro and Carrie hooked up and had a very, very good time in Elqui and La Serena.

Alejandro went to see Carrie to Santiago. She lived with two American girls in a cool old 19th Century mansion in the hip, old Barrio Brasil, in a soon-to-be gentrified part of the city.

Alejandro began to call her, text her, write to her.

Alejandro began traveling to Santiago every weekend.

They always connected and had a great time.

Then Carrie went back to Palo Alto.

Alejandro was destroyed. Alejandro felt he was in love with her. Alejandro missed her. Alejandro felt abandoned, adrift, for the first time, alone. For the first time he felt that his lifestyle was awkward and that Illapel seemed dangerously small.

Alejandro talked on Skype for hours with her. Alejandro had cyber sex with her on iChat. Alejandro sent her emails, links, songs, photos. Alejandro bought an iPhone and instagrammed pics and so did she. Tazo, who has never been very open to express himself emotionally, was able to use this technology to create a bond that seemed superior and more real than the *real one*. One night, on Skype, Alejandro told her he loved her and was really messed up without her. She said she was also in love with him, that she missed him, wanted to feel his skin, smell him.

Two days later, via FedEx, Alejandro got an Old Navy sweatshirt from Carrie.

Alejandro decided to surprise her.

To do what people do in romantic comedies.

To just leave his life and start a new one, one less ordinary, far away. Perhaps the woman of his life (he was already thinking if, in fact, he could be a married-type) was not in Illapel or in Chile, but on the West Coast of the USA.

His brother told him he was crazy. He answered, «Yes, so what?», and added that it was like adrenaline. «It's like I'm on Red Bull all day, bro». He wanted to go to the USA and see her, go to spend time with her, go to live with her.

—And what else?

—Start a new life there, together.

—Are you sure?
—100%

Alejandro leaves Illapel without telling anyone. He leaves a note, as if he was 17. In Santiago, he stays at a friend's house who insists he should let Carrie know that he is coming and he should also take it as a vacation, not a *final thing*.

No, he tells him, I'm coming back with her if she wants to, or I'll marry her and become an American. Love is stronger than miles.

—Marry her?

Alejandro sells his car and buys a cheap roundtrip ticket that lasts twelve months.

Alejandro enters the US on his still valid B1B2. He didn't take too many clothes. He shaved his hipster mustache. He used a suit and tie. He put his iPhone on the immigration counter.

He landed in LAX, and then he connected to San José, California.

He felt the taxi was very expensive, and that everything was new and much more cleaner than in the movies.

He noticed there were no sidewalks.

Carrie lived in a town-village of condos near Palo Alto. Carrie opened the door. It was a Sunday. She was surprised, yes. But in a bad way. She also had a paper due the next day, and had to teach a class.

Let's say it was all a mistake.

Carrie actually never thought he was planning to stay. She thought he was cute, had a funny accent, and was a lot of fun. But *in* Chile. In California, she shared a small apartment with a friend. Both studied a lot.

Alejandro soon begins to feel he has no place. He doesn't have much to do. He has no car. She doesn't leave it to him. She needs her space, she tells him. She even suggests he should sleep on the couch. They almost never have sex. She puts a pillow between them. One night she arrives late, a bit drunk. She went to a dinner party with *friends*. Alejandro asks why she didn't invite him. She tells him he is not really part of that crowd, that he wouldn't *fit in*. Alejandro wants to go to San Francisco to see the Golden Gate. She tells him not to be a tourist. He goes anyway and goes to an expensive hotel and buys an expensive jacket. She is glad he is gone, but think's he's not very reliable or intelligent or savvy.

Alejandro, in fact, doesn't really have that much money, and doesn't want to ask his family for some. Anyway, they are pissed off. His brother tells him he sold the car and deposited him the money. He calls his mother and tells her he's doing great. She asks if he needs money. Alejandro has depended so much on his family that though he has a credit card and bank account, it is actually paid by his mother. It's not an allowance, it's a salary. All the money from the family business goes to the house and investments and savings.

The distance between Carrie and Alejandro widens. She seems disgusted when he returns earlier from San Francisco. She begins to send him polite or not-so hidden hints. She doesn't like it when he begin to grow side-burns.

—You think the US is like a *Dukes of Hazzard* episode.

—I thought it would be more *Beavis & Butthead*.

She buys food for herself. She doesn't wash his clothes. She gets really angry when she finds he cooked her a dinner and didn't wash the dishes. She says he should find a job. He goes to some places. His English is not good enough, he has no papers.

He is offered a job to work as a gardener.

Alejandro tells him he is no gardener.

Carrie says, yes you are. Or you should be.

—And stop watching Spanish TV —she adds—. I hate it.

Alejandro is bored, hurt, frustrated.

No car, no friends, no where to go.

He gets a job in a White Castle and the Mexicans who work there tell him his Spanish is weird, and that the American music he listens to sucks.

One night, Carrie takes him to a bar. She meets a guy there. A guy from her class. A guy from India. He notices that they are very close. Carrie dances with him. On the way back they talk in the car. They stop in a Target parking lot. She tells him nothing has happened with Ravi, but she wants to. She tells Alejandro that Ravi is hot, that he is brilliant, that he reads all day and knows everything.

She also tells him she wants him to leave.

She explains that he has no plans, no American plans, no work, no driver's license. She says that she doesn't want to live with an illegal immigrant, with someone that doesn't even have a *master's*. That she's sorry for being mean, but that he was not invited and he can't confuse an international fling with invading her space, her plans, her life.

She wants an American life; not a Chilean adventure.

He reminds her of the bond they had on the Internet.

—I was alone, I was getting my act together here. I liked you from a distance; not so up and close. Losers are cool in bed; not as a significant other.

Alejandro gathers his stuff. He calls a taxi to the bus station. The taxicab driver is from Colombia. He tells him he has cousins in Nashville. He gives him a number. He leaves him at the Greyhound station.

The ticket seller asks him where he wants to go.

Alejandro says Nashville.

New York, he figures, is too expensive and probably full of Latinamerican wanna-bes. No one will know who he is in Nashville. He has even kept these 70's-like country-singerstyle sideburns.

On the bus he begins to cry.

He looks at this passport.

His legal tourist visa expires in 61 days.

He decides to stay in the US for a while.

He can't return home immediately.

He has, he figures, to grow up.

As the bus stops in different places, he sees kids in cowboy-like clothes with guitars. He talks to a guy who has been in jail.

When he arrives in Nashville, he notices all the homeless at the near Mission, and doesn't know what do to. The bus station seems run down.

He phones the Colombian; the phone is disconnected, no one answers.

What will he do…?

Where will he go…?

Who will he meet…?

Those answers are the bulk of the script and the movie we will shoot.

Welcome, aboard.

Escaleta MÚSICA CAMPESINA

by Alberto Fuguet

Version 1.0
March 21, 2010

1 Bus. Dusk. Tazo on bus. Cries.
2 CREDITS Nashville montage.
3 Bus. N. Tazo & Carver. Tazo going to Nashville.
4 Bus. N. Passes suburbs.
5 Bus. N. Tazo robbed.
6 Bus station. N. Tazo in shock.
7 Street. N. Tazo hails cab.
8 Motel H-24. N. Ext. Tazo gets out.
9 Motel H-24 room. N. View. Tazo gets in bed, holds pillow as lifesaver.
10 Motel. D. Tazo gets ready. Checks his money. Calls Chile, lies: all is good.
11 Fast food. D. Calls to confirm his ticket.
12 Motel. D. Finds info on new motel. Has less money. Checks his accounts.
13 Overpass. D. Walks on interstate. Sees seedy hotel.
14 Weekly Motel. D. Books weekly room. Unpacks. Drinks.

1 Parity Bus stop. D. Waits.
2 City bus. D. All Latinos. He seems out of place.
3 Lower broad. Dusk. He is happy.
4 Gift shop. N. Buys gift.
5 Tootsies. N. Buys beer. A man sings.
6 Weekly Motel. N. Sits in open window. Trucker wants blow job. Close curtains.
7 Bus. D. Has pea coat.
8 Business district. D. Walks.
9 Flatch Show Print. D. Loves the place. No jobs.
10 Welch Restaurant. D. Asks for work. No.
11 Hilton Hotel. D. Asks for work. No papers. Harry asks questions, writes data.
12 Library. D. Reads. Gets e-mail address. Does research.
13 Pawn shop. D. Sells his things. Writes it down.
14 Cyman. D. Takes tour.
15 Murfreesboro Road. D. Waits for train to pass. Walks in derelict neighborhoods.
16 Arcade. D. Eats. Sees tattoo parlor.
17 Tattoo place. D. Gets tattoo.
18 Weekly Motel. N. Puts stuff up. Bloody tattoos.
19 8th Ave. N. Walks. Goes in billiard hall.
20 Melrose Billiards. N. Place empties. Bartender will not take him home.
21 Bus. N. Rolando tells him of a corner where he can get work.
22 Corner. Dawn. He's hired for work.
23 Old house. D. He and another guy take out carpet.
24 Nice house. D. Tazo does repairs. Blonde offers him tea. He wants bourbon.
25 Roof of pool. D. Rolando tells of landscape work. Reveal blonde gave him $100.
26 Pawn shop. D. Tazo wants his stuff back. Sold. Buys clothes. Money: ice tea!
27 Salvadorean Pupusería Restaurant. D. Pérez interviews him. Tell of grass mowing job.
28 Great house. D. Yard work. Must leave hotel. Can stay with Rolando.
29 Rolando's apt. N. Six men. Tazo depressed.
30 Taco joint. N. Six men eat. Walks home.
31 Rolando's apt. N. Tazo sleeps on floor. Stepped on.
32 Corner. Dusk. Rolando's gang gets off truck. Pérez pays cash.
33 McKay's. D. Tazo looks at CDs. Buys Johnny Cash book.

44. Entrancas. N. Friends dance, drunk. T does not want company. Sits at fast food.
45. Five Corners. N. Party. Fails to seduce college girl. Rolando leaves. T. dances.
46. East Nashville. N. Tazo walks alone.
47. Wendell's. Dawn. Tazo meets Brenda, waitress. Says he's from Spain.
48. Brenda's bedroom. D. Tazo wakes up, both nude; kisses her, tells her his whole backstory. She hugs him, caresses him.
49. Library. D. Gets library card. Puts notes on line. Sees couch surfing ad.
50. Apt. N. Watch TV. Sunday dinner, argues over his being American. Tazo leaves.
51. Bus. N. With suitcase.
52. Laundromat. N. Camila is a doctorate student at VU. They talk.
53. West End. N. Load her car with food.
54. Centennial Park. N. Camila defends Carrie's actions.
55. Bridge. N. Car crosses bridge.
56. Lake Motel. N. Camila drops him. Tazo crosses street, enters motel.
57. Lake Motel room. N. Mural of Elvis.
58. Lake pool. D. Tells Lupe, cleaning woman he needs towels.
59. Reel and Fiddle. N. Tazo watches singers.
60. Lake pool. N. In pool with Jack Daniel's.
61. Freeway bridge. N. Tazo crosses bridge near gulch.
62. Cumberland river. N. James, with couch, calls. He starts walking.
63. Country Store. N. Looking at clothes. Hilton calls, offer job.
64. Couch house. D. James and Cole like Tazo. He can get them girls.
65. Hilton. D? N? Tazo cleans room. See skyscrapers.
66. Couch house. N. Tazo sleeps on couch.
67. Hermitage Café. D. Tazo, James, Cole talk about music, exporting, wardrobe.
68. Hilton Hotel. D. Tazo cleans bathtub.
69. Couch house. N. James, Cole, Tazo play *I'm Easy*, or improvise a song (full frontal *music scene*).
70. Couch house. N. Tazo plays guitar. Molly comes. Pot for Molly. She likes him.
71. Cole's BBQ. N. Drop Cole. Drive. Discuss Molly & music. Drive.
72. Couch house. Dawn. James, Tazo discusses love, life, women.
73. Five Corners. N. James and Cole have fun. Not Tazo. He

leaves.

68. Broadway. N. Tazo walks while Hank Williams plays.

69. Hilton. Dawn. Tazo sleeps in empty room. Dials number from $100 bill.

70. Hilton suite. D. Cleans room, tries on clothes. Takes the guest's guitar.

71. Country store. Dusk. Buys expensive hat.

72. Downtown. N. Tazo walks, with guitar and hat.

73. Fiddle and Steel. N. Tazo sings *Campo Lindo*, realizes it's time to go home: He is home. Now he just needs to land back where he belongs.

Apuntes de Alejandro Tazo hechos en su libreta/ libretas Moleskine

(escritas en las libretas; dos fueron filmadas; el resto no alcanzaron a filmarse; recuerdo eliminado de la estructura narrativa)

En medio de la noche,
en medio de Colorado.
Ya cruzamos the continental divide,
la línea que divide el continente.
¿Qué es lo que me divide a mí?
¿Por qué me siento tan escindido?
¿Por qué siento que ya dejé de existir?
¿La echo de menos? ¿Me siento solo?
¿O echo de menos no sentirme solo?

Quizás debí haber cruzado el país en avión.
Me subí a un bus porque eso hacen en las películas.
La vida se parece poco a las películas aunque la escenografía acá es muy de película vieja que dan en la tele.
De muchas películas que recuerdo haber visto en Ovalle y en La Serena en la tele, en VHS, en DVD, en el cine cuando se abrió el mall.
Estados Unidos es como una película.
Todo es una escenografía, todo es un set,
hasta el peor lugar tiene onda,
el más peludo de los sitios te recuerda una cinta de policías o de asesinos.
A veces creo que me van a asesinar pero ni eso te hacen.
Nadie te pesca.
Aquí si mueres es porque te matas o te mueres de viejo.
O de pena.

En la librería de libros usados compré
un libro de Hemingway.
Su inglés es simple
pero aun así no entiendo
algo dice entre líneas
y no capto lo que está entre líneas.
No sé inglés,
perdí mi idioma,
dejé de ser yo
soy otro, y no sé si soy peor o mejor
solo que no soy el mismo de Illapel.
Puta, por la puta
que me echo de menos.

¿Seré raro?
Porque no me siento raro.
Todos en este motel son raros o tienen una vida rara.
No sé.
Errante.
¿Errante viene de errar?
Son tan, tan americanos los putos americanos.
Nice to meet you,
pero nadie quiere meet you.
Yo, lo cierto, es que tampoco.
No quiero volver a conocer a nadie jamás.
No quiero sentir celos,
pensar en ella todo el día,
dudar, intuir, captar que ya no pasa nada.
Quizás mejor que ya no sepa nada,
mejor no saber,
mejor no sentir.

Nunca me habían pagado por tirar.
100 dólares y
mucho té helado.

Solo
solo
alone
lonely
so lonely I can cry
and I have cried
demasiado.

Pregunta: qué es un pawn shop
respuesta: casa de empeño
¿Le puse empeño?

Debería viajar, conocer.
Memphis y Elvis.
O Nueva Orleans.
Me gustaría ir a Biloxi,
no sé por qué,
quizás porque mataron
a unos chilenos ahí,
pero, por otro lado,
no me quiero mover.
Estados Unidos te paraliza.
Hay tanto donde ir
que no vas ni al mall.

Amo el porche de James y su casa,
amo el sofá pasado a humedad,
amo mirar los árboles,
sentir la transpiración en mi espalda,
el ruido del tren,
los mosquitos.
Este lugar está bien
y yo me siento bien en este lugar.

James y Cole creen
que soy un ignorante.
En Chile, serían abajistas.
Conozco gente así en Santiago.
Cuicos abajistas.
Hueas que veranean en La Serena,
hijos de la UDI que son de izquierda.
Pero estos son de verdad.
Saben ene y todo lo rechazan
dependiendo de la onda
o gustos.
El clasismo acá también es ondero.
Los blancos se desprecian por quién votan o por cómo comen.

James dice que los white-trash son lo peor,
pero creo que esta casa está en un barrio white-trash.
James toma cerveza belga o bourbon Maker's Mark,
no Jack Daniel's.
Le dije a Cole que en Chile sería modelo o parte de una banda.
Se rió.

Ayer soñé con Chile.
Mientras más lejos estoy, más me atrapa.
Me siento viviendo un capítulo de Beavis & Butthead,
pero al otro lado de la tele,
toda mi gente me está mirando.
En mi mente, todo lo que hablo está doblado al castellano de México.

Me gustan las botas.
En Chile no usaría botas.
Acá sí.
¿Por qué?

Ya entiendo quién es James y lo que lo separa de mí.
Es un PSA: Portrait of a Scared Artist.
Un tipo creativo, brillante,
lleno de ideas e información,
que no es capaz de crear
porque odia mucho
o critica mucho
o ha criticado mucho a sus amigos
que se volvieron artistas
y que ahora odia.
Si James amara como odia,
el mundo se vendría abajo,

quizás él también.

Elle es la de la teoría del PSA.
Yo soy un turista, nomás.
A wanderer, me dijo.
Además, me quiere follar.
¿Debería?
Conoció a su exmarido vía Internet.
Era de Arkansas y le pegaba,
el huevón le hacía al meth como en **Breaking Bad**.
Si me culeo a Elle,
mi lazo en esta casa se vendría abajo.
Me dan ganas,
me dan ganas de que me toquen, pero…
En realidad aún pienso en Carrie.
Elle me dice que nadie pudo seguir a una chica llamada Carrie,
que si no había visto la película.
La vi el otro día con Cole.
Ahora entendí, pero Karin, la argentina, tiene razón:
nunca la amé;
lo que amé era la idea de amarla,
de que me amaran,
de venirme.
Por suerte nadie puede leer esto.
Me gusta escribir en castellano.

COUNTRY MUSIC/MUSICA CAMPESINA

PABLO CERDA IN

COUNTRY MUSIC

MUSICA CAMPESINA

A BILINGUAL FEATURE FILM BY ALBERTO FUGET

SHOT 100% NASHVILLE E.E.U.U.

94MIN.
CHILE/USA2011

My Own Private Nashville

A visiting Chilean filmmaker and literary figure goes looking for the Nashville that Robert Altman didn't find

BY ALBERTO FUGUET,
FOR THE NASHVILLE SCENE

I had never seen Altman's *Nashville* (and I fancy myself a film geek) and I had never been to Nashville. I didn't know anybody who lived there, and to be honest, it wasn't on my list of places I cared to visit. Just as I come from somewhere *off the map* (i.e., Santiago, Chile), Nashville was a place —a myth, perhaps— that I knew existed but had no real idea about, except for some clichés that, eventually, would come in handy.

Now, as I write this, as I skim through my moleskins and mini notebooks from Staples, I realize that Nashville is inextricably part of my life and always will be. Funny how things work out. It is, no doubt about it, my *second city*, my home away from home, the place I will always return, even if I never visit it again. There are other cities that I have lived in for a lot more time than my less-than-a-month in the penthouse of the Americana apartments, a couple of blocks away from my official writing headquarters: the great J&J's on Broadway. It's true that I'm more likely to feel comfortable in Buenos Aires or have more friends in Lima or New York, but there is something very deep and private about my relationship to Nashville. It is very easy to establish, but perhaps not so much to disentangle, the feelings I have for the city.

Not too long ago, I was invited by Ted Fischer and the Center for Latin American Studies (CLAS) at Vanderbilt to write and cast and lock locations and shoot a movie in Nashville. And this is where the mystery appears, the epiphany, the memories: Once you shoot a film, once you have discovered a city and its people, once you have put your characters and actors in it, once you have bonded with people who are now going to be forever alive on the screen (whatever screen it may be) with your name and feelings and

longings and fears, that city will always be yours. It will always be a part of you.

Perhaps a month ago, Pablo Cerda, my main actor and the only Chilean in the movie, flew from Santiago to Lima, Perú, to a festival there. It was in Lima where we met the president of the jury: Geraldine Chaplin. We talked about Nashville, the film and the city. She asked:

—How is it now?

—Well… I guess it has changed… the airport is not the airport in the movie. I wanted to film the last scene at the Exit/In but it's more of a heavy-metal venue. It doesn't look at all like the scene where Keith Carradine sings *I'm Easy*.

—I love that song.

—Me too. I wanted to use it but we ended up quoting *Nashville* by filming at the Parthenon, at night, because it looks like lime Jell-O.

What I didn't tell her was the real reason I filmed at Centennial Park. A pedantic professor from the Spanish department, one of the first people I met in town, really looked down upon the city and felt it was so *American*. In some academic and Euro-centric circles, *American* is usually a bad word. He was in fact appalled that I knew so much about the city in the few days I had been there. He kept saying: Isn't it so kitsch that they have a Parthenon? Do they actually think they are Greek? Done: I was going to set a scene there. The same location where *Nashville* ends. But it would be a night scene, it would be an intimate scene and it would be in Spanish.

I told Geraldine Chaplin, who played Opal, the British radio reporter from the BBC, that my character Alejandro Tazo is based on her. She looked at Pablo and didn't see the connection. Pablo smiled and said:

—I play the fish out of the water; the foreigner.

Before leaving for Nashville I of course saw *Nashville*, and what at first scared me, soon soothed my creative knots. For all its wonders and coups, I felt Altman's film was somewhat satirical, perhaps even condescending, a sort of West Coast view of a place he didn't really want to understand so much as toy with. Maybe I was misreading it. But many people I met in Nashville told me stories of *Nashville* and how it wasn't like that much when it opened in the

seventies. A note in my notepad: *Tazo must fall for Nashville; film it not as a tourist, but as someone who has a total crush on it*.

I wanted to capture a Nashville that was less country, more hipster, say, and to film mostly in places that are not so much monuments. I was more interested in alleys. The *Nashville* of Altman was a Nashville that doesn't exist anymore. My Nashville was more cosmopolitan, diverse —even Hispanic.

My movie is now finished, and it's beginning to travel the film-festival circuit. In my country it will premiere locally (what nationality is it, really?) at the Valdivia Film Festival, and begin its theatrical run in Santiago in late October. The film is called *Música campesina* (Country Music) and, now that I have some distance, it's not so much a film about a thirty-something Chilean named Alejandro Tazo («Tazo like the tea») but more about a *boy meets city* type of film. Last week, our movie —because that is what it is: our movie, the movie of all of the students, professors and new friends who collaborated on that crazy less-than-three–weeks gestation and intense six-day shoot— was screened four times at the pristine and Sistine Chapel-like Walter Reade Theater at New York's Lincoln Center as part of its *Latin Beat* series. A total honor and quite an experience. The first American reviews began to appear, and I liked them.

At the Q&A afterwards, I learned a couple of things about the movie I wrote and shot in-situ during the month of March 2010 — among them, that perhaps the movie is not quite Chilean or Latin or Hispanic, as we thought. After all, it is 70% in English, 100% shot in Nashville, and the character drinks Jack Daniel's while talking all day about Johnny Cash. I personally feel it's a Latin American movie, but people began to question if it actually was. Is it a country-strong movie from Tennessee? I don't think so either. What is it? Hybrid. That is the word we stumbled upon. Hybrid.

Last April I arrived for a strange, dreamlike, less-than-48-hour stay in Nashville. I was to show *Música campesina* for the first time in front of the people who made it —and what made me more edgy, to screen it, in the midst of the Nashville Film Festival, for *the natives*, as my character says in his broken English.

I arrived very late at night at BNA and rented a car. It was after 1:30 a.m. when I registered in a downtown hotel. I was wired and antsy. I left the hotel, got in the car, hooked my iPod to the radio, and put on the OST of the movie and began to drive around, just as I did the first time I arrived and got lost and ended up at a gas station off Trinity Lane and knew that it was going to be one of my locations.

I drove the empty streets, windows down, in the warm, soft breeze, watching the blinking yellow traffic lights swaying. I passed J&J's, where Ashley, my DP and I looked at classic American painters and photographers. I passed the laundromat on 21st Avenue, where a girl began to scream and didn't let us film. I passed the great Belcourt Theater, where I felt grounded and safe; passed Ken's Sushi, where my producer Sarah Childress and I discussed the movie's structure while eating edamame. I drove along Charlotte Pike past Bobbie's Dairy Dip and Wendell Smith's, where one of my favorite scenes takes place, and detoured north, near the tracks, where the streets have the names of the states and the shotgun houses have porches.

I then fled towards Murfreesboro Pike, where everybody said I would be killed, and to the great and sketchy and run-down Drake Motel («Stay where the stars stay»). I passed the great McKay's Used Books that my new friend and actor and AD and fellow film fanatic James Cathcart took me to, just as he took me to places, late at night, for a drink, after location hunting, that ended up being locations: Printers Alley, the Arcade, the Melrose Billiards on Franklin Pike.

I ended up, that strange memory-stalked night, sitting alone at the same location, on the steps of the Parthenon, all green, looking at the Batman Building far away in the distance. I was home. This was my place. These places, these people, would always be part of me. I now had a new movie, a movie about Nashville. And as the sun was rising, I understood I had a film that was also about me.

MUSICA CAMPESINA
SCENE
TAKE
79
1
DIRECTOR
PUGUET
ZEIGER
4/1/10
INT EXT
DAY NITE

Volvemos del Festival de Cine de Valdivia. Estamos arriba de un bus. El presupuesto de nuestra cinta no alcanzaba para viajar en avión. El cine-garage es así. Todo el dinero que aparece va para financiar la próxima película. Estamos seriamente trasnochados, con caña, alterados. Tocados. Ando con un pudú en la mano, pero el pudú es de metal o de oro, y me siento pasado a pudú, así que lo guardo en el bolso y estiro el asiento semicama y me echo alcohol gel. Son las doce y el viaje a Santiago durará todo el día. Miro mi celular: 129 mensajes. Ganar altera las cosas. *Música campesina* ganó anoche y todo cambió. Ganar es más complicado que perder. También cansa más, pero no es una mala sensación. Para más remate, ganamos otro premio, el de Movie City, que es un buen monto de dinero: para otros sería un dineral para hacer una premiere alucinante con champagne francés. Mauricio Varela, mi socio, me dice: con esto tenemos para financiar la próxima. Silvo Canihuante, mi productor ejecutivo, dice: vinimos con miedo a ser trasquilados y volvimos con lana. Es cierto. Ganar es mejor que perder, pero ya tener asegurada otra película es el verdadero premio. ¿Ganó *Música campesina*? Por cierto que sí, pero siento que el que ganó fue el cinegarage, la idea de que películas narrativas y con un personaje central y con un guión escrito (no improvisado) aún tienen una chance en el panorama del cine que rota por los festivales. Acepto que me feliciten y decido disfrutarlo.

¿Por qué no?

No me arranco por miedo o timidez de los críticos o de los directores a los que les tenía celos por *ser aceptados*. No me voy a encerrar al hotel como después del estreno en la misma Valdivia de *Se arrienda*. En un segundo *Música campesina* pasó de chica a grande, y justo para su estreno. Quizás más gente la vea. Ojalá. Miro el pudú en el bolso: brilla como un Oscar. Yo siempre quise ser director, mucho antes de imaginar que sería escritor, y la sensación no es mala. Solo que tengo sueño. No debí mezclar vodka con Jack Daniel's. No es necesario ganar nada para poder ser uno, pero al final todo es percepción. Una cosa es como tú te ves y otra es cómo te ven. Ahora capaz que vean la cinta.

Pienso en *Velódromo*, en Ariel Roth, en que esa cinta no tuvo la oportunidad que tuvo esta y enchufo mi iPod y pongo la música de *Velódromo* y luego, a la altura de San Fernando, le digo a Pablo

Cerda: ¿hablemos de la próxima? Cerda me dice que sí, pero con una condición: él quiere ser el coguionista. Vale, le digo, y justo parte *Zohan*, una película de Adam Sandler, y al final no hablamos nada pero nos reímos harto.

Supongo que esto es estar contento.

Epílogo

Cinéfilos

Antes iban al cine, íbamos mucho al cine; al cine que se proyectaba en salas, a esos cines viejos, con las plateas altas cerradas por falta de público. Estamos hablando de hace años, de hace décadas ya, sí, de más que sí, puta cómo pasa el tiempo, tantas películas que hemos visto y tragado y apenas recordamos los afiches, una escena quizás, el cine donde la vieron. Por esos años, la sigla IMDB aún no significaba nada y el 3D era una moda algo bastarda que no tenía ni una puta chance de resucitar desde el estreno sin anteojos de *Tiburón*-3D, el 83, con Dennis Quaid. Una discusión de trivia («¿Qué películas hizo George C. Scott sin Trish Van Devere durante los setenta?») se resolvía días después, indagando en libros del Chileno-Norteamericano o en alguno de esos libros del uruguayo Homero Alsina Thevenet. Nos parecía una gran época, sin duda era la peor época, era quizás nuestra época o no era ni una época, era solo el pasado que se fundía con el presente y que cada uno quería que pasara para que llegara de una vez el futuro. Los niños entonces aún no eran el target principal, todas las películas daban la impresión de ser para mayores y las cintas infantiles se estrenaban solo para Navidad o vacaciones de invierno o en extrañas funciones dominicales llamadas *matinales*, de las que huíamos como de la plaga. Entonces uno se fijaba en los puntitos blancos en el extremo derecho de la pantalla que indicaba el cambio de rollo y si los carbonos estaban gastados, la pantalla variaba de luminosidad y en las escenas nocturnas no se veía nada excepto *grano*. A ambos, cada uno por su lado, en distintas partes del país, en épocas distintas, les tocó ver cómo una película (no la misma, claro) literalmente se derretía frente a sus ojos porque el proyeccionista —el famoso *cojo*— estaba en el baño o durmiendo o mirando esos televisores pequeños recién llegados de China.

Los dos empezaron a ver cine mucho antes de lo que corresponde: no solo cintas de Disney sino películas en la tele, en la tarde o en la noche; se colaban a funciones para mayores de 14, a veces hasta para mayores de 18; luego, cada uno empezó con los VHS (yo nunca los coleccioné; él los grababa tres por casete a la velocidad más lenta), aunque yo quizás vi más en los cines del centro y los programas triples; él se puso al día devorando todo lo que llegaba a los videoclubs de provincia. Uno le decía al otro:

«Eres muy VHS, ese es tu problema». Cuando apareció el DVD ya se conocían, los ocho años de diferencia no importaban, estábamos en las mismas condiciones de competir en esto de quién había visto más, quién sabía más, quién era capaz de jugar mejor el juego de Kevin Bacon o recitar la filmografía de directores pocos respetados como Michael Winner o J. Lee Thompson. Más adelante, todo se volvió más intenso e inabordable con las multisalas y los canales del cable y el DVD y luego los torrents y Cuevana y el streaming y The Pirate Bay y KAT y Mininova. Lo que supieron del mundo, la manera como nos enteramos de qué era y cómo funcionaba, la vía por la cual se llenaron de ideas nuevas que los fortalecieron y moldearon, fue consumiendo (devorado, viendo, repitiendo) cine: cada uno por su lado, odiando y envidiando a los que solo iban al cine el sábado y con una chica, o con esos mejores amigos que ellos no tenían pero deseaban, para matar el tiempo antes de un carrete o un partido de fútbol, burlándose internamente de aquellos a los que les gustaban las comedias románticas o las cintas de Michael Bay o se dejaban guiar por las estrellitas en los diarios o seguían a actores de acción que Bronson o Eastwood o el mismo Burt Reynolds hubieran baleado en un segundo, o bien a comediantes para limítrofes como Adam Sandler o Jim Carrey (los odiábamos con pasión, sobre todo cuando actuaban en películas más dignas) en vez de seguir y venerar a directores, o encontraban buena una cinta por el solo hecho de estar nominada a un puto Oscar.

Para ellos, el mejor cine era, al final, el que vieron de chicos: desde Van Damme a Willis, películas dirigidas por Avildsen o Joe Dante, cintas con olor a calle de setenteras, películas trash de los ochenta. Sentían que nadie respetaba o veneraba las películas que ellos descubrieron, cada uno por su lado, en VHS. Ellos no odiaban a Spielberg, le tenían respeto a Stallone, detestaban el cine político o de arte, no se sentían cercanos al cine latinoamericano y tenían claro que *La mano* era la mejor cinta de Oliver Stone. Los dos amaban *¿Y dónde está el piloto?* y *Súper secreto* y *Sueños de fuga*, *Superbad*, *Espantapájaros*, *Cuenta conmigo* (aunque no estaban de acuerdo con Richard Dreyfuss y su narración: ellos nunca tuvieron amigos así a los 12 ni tampoco después), todas las cintas sobre sicópatas mal entendidos, casi todo lo de Eastwood y Jeff Bridges (partiendo por *Thunderbolt and Lightfoot* de Cimino, que hicieron juntos) y las de losers al margen de la sociedad y, por cierto, algunas buddy movies como *48 horas* o *Arma mortal* o incluso *Gallipoli* que los dejó impresionados e incapaces de articular una palabra («See you when I see you/Not if I see you first»). También

habían optado por venerar, mucho antes de Tarantino y *Death Proof*, todas las películas de Kurt Russell, incluso *Rescate en el barrio chino*, porque el tipo les parecía cool y seguro de sí mismo y no se tomaba en serio.

Antes del VHS, y paralelo a su apogeo, los cines eran el lugar indicado, el único, en rigor, donde ver películas y esconderse de los demás, de la vida, de lo que pasaba y no pasaba. Para ellos el cine era sobrevivencia; era compañía; era un refugio, y las mejores películas eran aquellas que les hablaban directamente a nosotros, cara a cara, cintas que, en forma directa o tangencial, nos decían cosas, los aconsejaba, nos hacía la vida más fácil. Ambos, sin querer, supongo, estábamos buscando tener un amigo cinéfilo, un hermano-de-celuloide, alguien con quien compartir esta adicción que no era secreta, pero al no tener con quien conversarlo, al no tener un cómplice con quien administrar ese hambre, se volvía secreta, obscena, culposa.

Cada uno, sin conocerse, pensaba lo mismo: no tengo vida, tengo una no-vida, tengo las películas, por qué veo tanto, si veo una ahora a las ocho, podré llegar a las diez y luego, si veo una más, ya habré pasado la medianoche y luego dormir que es como seguir viendo algo. Las películas les permitían vivir más que al resto, nos hacían viajar, nos aterraban y calentaban y nos obligaban a pajearnos en nuestras camas con Nastassja Kinski en *La marca de la pantera* o Diane Lane o Jessica Lange en *El cartero llama dos veces* o Michelle Pfeiffer en *Tequila Sunrise*. Ver una película solo, en el centro, me dejaba satisfecho y en calma, a flote a veces, en un mundo no real; él a veces veía tres o cuatro en un día y despertaba pensando en lo que iba a ver al despertar; yo recortaba los avisos del diario y los pegaba en un cuaderno, él tenía una colección de libretas de comunicaciones adaptadas para anotar todo su botín.

Cada uno por su lado, a cientos de kilómetros de distancia, logró robarse o comprarle a un acomodador en aprietos algunos de los afiches que luego colgaron en sus respectivas piezas: él me contó que tuvo uno de *Los Exploradores*, el de *Obsesión* de De Palma y uno que le encargó a un tío que vino a Santiago: el de *La ley de la calle* que vendían en el cine-arte Normandie. Años después, un domingo por la noche, uno de esos domingos cinéfilos y nublados y fríos, calentados e iluminados con la luz ámbar de mi estufa Toyotomi a la que apodamos Vilmos, como el famoso fotógrafo húngaro, me confesó que tuvo un afiche de *Birdy, alas de libertad* colgado arriba de su cama. Este dato, esta confesión, que luego usé en su contra mil veces hasta que la broma se volvió pesada, insistente y empezó

a dolerle. ¿Tan mal estabas que te gustó *Birdy*? ¿Tan necesitado de afecto, huevón, tan loser eras, tan solo?

Me acuerdo de que cuando ya no nos veíamos más, a veces me encontraba echando de menos esos domingos en que llegaba con su disco duro portátil (cada año se iba achicando y aumentando en capacidad), echando de menos con quién ir a ver algo, con quién ver algo, supongo que en el fondo lo echaba de menos porque las películas ya no me gustaban tanto, descargué *Birdy* y la volví a ver años después y, por un lado, me pareció peor de lo que la recordaba y, a la vez, mejor: entendí por qué le había gustado tanto en su momento, la razón por la que conectó. Yo tuve los afiches de *Cuerpos ardientes* de Kasdan (queríamos tanto a Kathleen), *The Driver* de Walter Hill, el de *Estallido mortal* de De Palma, que me trajo mi padrino desde Los Ángeles, y uno de una cinta que no me gustaba tanto pero que el tipo del cine Imperio me lo vendió una vez porque necesitaba dinero y yo andaba con mesada: *Albóndigas* con Bill Murray.

Yo iba a los cines del centro; ahí podía ir solo sin sentirme raro ni perdedor ni tenía que esperar en el baño a que apagaran las luces como me sucedía en El Golf o en el Las Lilas o en el puto Las Condes, donde siempre estaba todo el mundo tomado de la mano y comiendo esas almendras confitadas. Él me contó que iba casi siempre al mismo: un cine decrépito pero altísimo de la ciudad de provincia de la que huyó. Cuando él empezó a esconderse en el cine, a querer verlo todo, ese cine estrenaba programas dobles semanales insólitos. Se iba a pie, después de clases, y salía de noche. Ahí vio de todo, ahí en ese cine se formó, o deformó, como bromeaba, en ese cine que ahora está cerrado y vacío tiene quizás los únicos buenos recuerdos de su adolescencia.

Iban al cine, sí, fueron una decena de veces juntos, pero el tipo de cinefilia que compartieron fue más digital, fue más individual, más de pasarse películas o enviarse datos y links por mail. Una vez un cinéfilo mayor, un abogado de cierta fama que conocimos en una fila de una cinta tailandesa para un festival Sanfic, un tipo cascarrabias, pero con una colección de libros de cine impresionante, un tipo que ambos quisieron que los adoptara, que los tomara en cuenta y los respetara, que les hablara de igual a igual, los tildó como «ratas de IMDB» y les sacó en cara no saber nada de cine europeo, de confesar odiar a Raúl Ruiz («viejo sobrevalorado, pajero, falso, el cineasta que moja a todos los pósers») o no admirar a Sanjinés en Bolivia o no conocer toda la obra de Glauber Rocha en Brasil o no haber visto nada de Torres

Nilson. Una vez nos preguntó si éramos fascistas o capitalistas y cuando lo enviamos a ver una cinta de Judd Apatow nos citó a un café de Providencia donde empezó a hablar pestes de esta generación cinéfila, que no le gusta el cine y nos tiró sobre la mesa un par de revistas *El Amante* que nos trajo de un viaje a Buenos Aires y ahí nos dijo: ahora entiendo que esto es una plaga; ustedes no aman el cine, le temen a la vida.

Con este viejo compartieron cafés y almuerzos durante un par de meses y, por un instante, se armó una suerte de pequeña tribu en la cual cada uno cedía un resto y se recomendaban películas y hablaban de otras que no habían visto, pero todo terminó abruptamente, de sorpresa, sin aviso. El viejo murió de un ataque al corazón mientras se duchaba. Ambos leyeron la noticia on-line. Ambos se quedaron con unos libros que les prestó. Íbamos a ir al funeral pero no conocíamos a sus hijos, a su mujer, no sabíamos si estar impactados o reírnos o sentir algo.

—Era una amistad cinéfila —me dijo por Skype—. Lo mejor es ir a ver una película en su honor.

Fuimos a la Cineteca, porque él nos decía que nos faltaba *cineteca y cine-arte*. Vimos un documental francés y hablamos un poco de este nuevo amigo que perdimos tan rápido e intercambiamos los libros que nos prestó, pero nunca lloramos, no tocamos mucho el tema, dejaron que el recuerdo se diluyera y pronto volvimos a ser de nuevo los dos y volvimos a la misma rutina de elevar por los cielos las películas que nos gustaban y de odiar a los críticos que no pensaban como nosotros («El día que a ese huea le bajen las bolas, le salgan pendejos y cambie la voz, quizás entienda algo ese guatón fofo»).

Para la época en que se conocieron (los presentó una chica con que salía uno y que me gustaba a mí) el rito de ir a ver cine al cine se estaba volviendo una experiencia poco habitual. Ambos eran cinéfilos caseros. Igual fuimos al cine-cine, por supuesto que sí. Al San Agustín, en el centro; al Rex, a las últimas funciones del Gran Palace. Se sentaban separados, dejábamos un asiento al medio, el que llenaban de parcas o chalecos o mochilas con laptops o libros de cine. A veces partían en metro hasta los Hoyts de la Estación Central y regresaban caminando, tal como regresaban por Tobalaba desde el Hoyts La Reina y a veces se detenían en la Shell de Bilbao a comer algo, café y mediaslunas, Gatorade, hot-dogs. Les gustaba ese lugar, el segundo piso con sus ventanales, el hecho de que no iba nadie, que nadie en su sano juicio iba a comer a un servicentro y que todo el tráfico del sitio estuviera en el primer piso, y cuando se

quedaban sin tema, cuando dejaban de seguir analizando tal o cual película o hablando mal de tal o cual crítico o se quedaban sin filmografías que comentar, nos dedicábamos a mirar a la gente que entraba y salía, mirábamos a la gente —la gente normal, la gente con hijos, la gente con vida— como si fuera una película realista que no nos interesaba demasiado, nos parecía algo comercial que funcionaba más en el cable o en un avión; la vida como la vivía el resto no nos parecía material cinematográfico, nos parecía aburrida, convencional, predecible. A ambos les faltaba calle y les sobraba cine, no teníamos suficientes horas de plaza, nos faltaron fiestas, carretes, drogas, padre, hermanos, primos, amigos, cómplices.

Antes de que la amistad empezara a diluirse, cuando estaban quizás en el mejor momento, hasta hablaron un día de escribir un guión a medias y mandarlo a un concurso, llegaron a armar vía Google-doc un documento de todas las películas que veían y cada uno votaba del 1 al 7 y hacían anotaciones desde sus respectivas casas y computadores; pensábamos subirlo a un blog, como muchos de los blogs de nuestros enemigos, pero se nos hizo: nuestras opiniones eran nuestras. No vivían lejos, vivíamos en la misma comuna, pero aun así, ya al final, se veían cada vez menos: mails, WhatsApp, mensajes, links, chats, luego Twitter.

Quizás fue el Twitter el fin de todo.

Cuando yo leía lo que iba diciendo, las estupideces que iba twiteando, cómo intentaba ser parte de la elite y la *conversación* cinéfila-twitera, algo empezó a ceder.

Cuando capté que se twiteaba con el guatón fofo y me trató de intolerante por no aceptar que otros piensen distinto.

Todo pasó tan rápido.

¿Qué pasó realmente?

Poco a poco fue bajando la frecuencia de llamadas telefónicas y las pocas veces que hablaron de cosas más personales e íntimas terminaron en contactos triviales para hablar básicamente de trivia: hueón, murió Leslie Nielsen; voy a bajar *Kentucky Fried Movie*, ¿la has visto?

El cine fue lo que los unía, fue el cine el que los unió y quizás, al final, fue el cine el que los separó.

O quizás fue que lo dejé un poco botado, que cuando empecé a salir ya más en serio con Elisa, empecé a ver lo que ella veía: que era un ser lastimado, raro, freak. O como me dijo una vez en la cama: supongo que no crees que tienes cosas en común con ese ser.

Sí, tenía mucho en común, supongo que aún tengo.

Una vez nos juntamos los tres un domingo y ella se fue a acostar

y nos dijo: los dejo con sus leseras.

Él comenzó a tener nuevos amigos cinéfilos, tipos con cámaras digitales, tipos que filmaban, que postulaban a fondos, que tenían un par de Bafici en el cuerpo.

La cinefilia fue el lazo que les permitía ser o creer ser más amigos y tener más afinidad e intimidad de la que realmente tenían. Para los dos el cine era algo mayor, una religión, algo que los separaba del resto. No se dedicaban al cine, no éramos críticos ni productores ni trabajábamos en una agencia. Eso los hacía sentir puros, superiores. Uno era dentista, el otro un analista de inversiones. No vivíamos del cine, el cine nos ayudaba a vivir, es lo que nos hacía sobrevivir, aguantar, tolerar todo lo que no éramos capaces de procesar.

Yo nunca fui tanto de coleccionar, pero sí arrendaba mucho. Él arrendaba más porque llegaban menos películas por allá. En el momento peak de la amistad, se juntaban a comer comida chatarra y a tomar whisky con Ginger Ale y cada uno se pasaba desde su minidisco duro una cantidad impresionante de películas en torrent: filmes descubiertos navegando por horas en los sitios piratas o en sitios cinéfilos que necesitaban de registro previo. Uno estaba registrado en Patio de Butacas; el otro fue invitado por un amigo gringo a Karagarga. Luego veían una. O arrendaban un DVD Criterion en el paseo Las Palmas o miraban algún tesoro nuevo o viejo descubierto en el paseo mensual sabatino al Persa Bío Bío. Uno de ellos estaba rearmando su colección de DVD en torrent. No era una tarea fácil. Su inmensa colección de DVD quemados vía Jack The Ripper era su tesoro, pero entendía que era mejor pasarse a lo digital.

Esta amistad cinéfila, esta hermandad cruzada por los estrenos y los clásicos y las películas de culto y de catásfrofes y la obsesión de uno de ellos por el cine setentero americano y, del otro, por el terror («Carpenter, Carpenter, Carpenter; me cago en Hitchcock, bro»), duró varios años. Que haya terminado no debería sorprender tanto, no debería dolernos tanto como nos duele; el pacto no escrito siempre fue claro: acompañarse durante unos años entre sus relaciones con mujeres hasta que se estabilizaran en una supuesta madurez o enmendaran rumbo, pero al final todo de alguna manera finalizó, el cine no fue suficiente, cada uno terminó viendo la entrega del Oscar por su lado, a solas, cuando antes, dos años antes, algo así, se juntaban a desayunar y a estar conectados a IMDB para esperar las nominaciones o se enviaban mails llenos de insultos contra los ganadores de Cannes o Berlín o Sundance o Valdivia y

para la ceremonia del Oscar se juntaban a tomar y se despachaban una botella de ron con Coca-Cola y terminaban borrachos hablando tonterías y trivia hasta las 4:00 a.m.

Tuvieron un sitio web llamado Cinefagia, en homenaje a Caicedo, pero sucedió lo que sucede siempre con los hobbies: cada uno posteaba decenas de banalidades y noticias al principio, pero, a los pocos meses, no había tiempo o no había feedback. O lo había pero de freaks, de tipos demasiado raros que querían conocernos, un sicópata de Concepción nos enviaba trozos de guiones de los estrenos de la semana pasada y una mina solitaria que insistía en enviarnos fotos de Julie Andrews «que le gustaban tanto a su madre». Luego apareció en el sitio un troll de nick PaloAlto77 que era un demente de Iquique y que nos enviaba links relacionados con James Franco, que terminó por alterarnos, sobre todo cuando amenazó con matarse y luego matarnos por un ataque que escribimos en el sitio a *Annapolis* y al culto hacia Franco, «este actorcillo que se cree intelectual», y luego porque encontramos sobrevalorada *127 horas* porque ambos odiábamos a Danny Boyle.

Justo por esos días grabaron su primer podcast donde se centraron en *The Taking of Pelham One Two Three* y el remake con Travolta y Denzel Washington. Habían tomado mucho, hablaron a garabato limpio, hablaron de minas culeables, de Emma Stone, de que las hermanas Fanning eran follables, que las tetas de Carla Gugino… A los pocos días, cuando lo escucharon, les dio vergüenza y pudor y optaron por botarlo.

Nunca volvieron a grabar un podcast.

Se dedicaron a escuchar los de otros —Filmspotting, por ejemplo — y a seguir a unos críticos con páginas web y a odiar y asquearse de las opiniones de los otros, de las agallas de los otros, del éxito y la libertad y la posibilidad de los otros de hacer lo que querían.

Ahora cada uno está por su lado, viendo sus películas en el computador; ya no tenemos con quién comentarlas. Cada uno, de seguro, tiene su versión de lo que pasó, por qué ya no son amigos, porque ya no van al cine o no ven cine o no hablan de cine o no se juntan a esa reunión cinéfila dominical, ese encuentro íntimo y sagrado, cuando ambos estaban más solos y a la deriva de lo que jamás pensaron estarlo. Ambos, una de esas noches de domingo, quizás se dieron cuenta de que la vida es más que cine, la vida es más que tu amigo loser, la vida es más que hablar de trivia y competir por quién ha visto más. Ya no creían en esas frases de directores famosos: si amas el cine, amas la vida.

El cine es el arte que desafía a la muerte.

No lo tenían claro, estaban dudando.

Amaban el cine porque odiaban la vida, punto.

Uno dice que fue una discusión a partir de *Atlantic City* de Louis Malle en un restorán chino, que luego siguió en mi casa con media botella de Stoli que me había regalado mi hermano para mi cumpleaños y la conversación terminó en una discusión con insultos cuando él atacó a Mallick y confesó que nunca le había parecido bueno, que había mentido, que *Badlands* no está mal, pero *Días de gloria* es una «paja de la hora mágica», y luego yo me tiré en contra de *La delgada línea roja*, que yo sabía que él quería y se sabía la voz en off de memoria, pero aun así la ataqué para molestarlo, para herirlo, y de ahí, no se cómo, saltamos a Sam Fuller y *White Dog*, a tomar bandos por el Scorsese post *Buenos muchachos* hasta que terminamos insultándonos a nivel personal: hueón solo, hueón necesitado, hueón frustrado, hueón cínico, hueón escindido, hueón raro, hueón cinéfilo.

Ambos nos tratamos de cinéfilos al mismo tiempo.

—Sin cine no existes.

—Si no tuvieras tus putas películas, ya te hubieras matado.

Nunca se volvieron a ver.

O sí, nos vimos, pero de paso.

Nos volvimos a topar.

Uno estaba con una novia que tampoco iba a durar tanto, el otro con un amigo más joven, gordo, casposo, con una polera de la *Star Trek* de Abrams. Se toparon en el cine. Iban a ver cosas distintas. Uno vería algo de unos hermanos belgas; el otro un blockbuster en 3D.

No supieron qué decirse, dudaron en saludarse, se divisaron y cada uno optó por hacerse el desentendido.

Al final se mandaron un mensaje de texto.

Perfectamente pudieron hablarse a la cara, mirarse a los ojos, acercarse unos metros.

No lo hicieron.

—¿Qué has visto? ¿Has visto algo bueno?

—Nada, hueón. Nada.

Esa noche, cada uno por su lado, en su departamento, encendió el cable y luego de un zapping por todos los canales, captaron que estaban dando *El enigma de otro mundo* de Carpenter con Kurt Russell.

Cada uno miró su iPhone.

Cada uno quiso llamarse, conversar, avisar; cada uno quiso enviarse un mensaje, un link.

No lo hicieron.
No lo hizo.
No lo hice.

Alberto Fuguet

Estudió Periodismo en la Universidad de Chile. En 1990 publicó ***Sobredosis***, su primer libro de cuentos. Es autor de los libros ***Mala onda***; ***Por favor, rebobinar***; ***Tinta roja***; ***Las películas de mi vida***; ***Cortos y Missing: una investigación*** (Premio de la Crítica UDP 2009); de los libros de no ficción ***Primera parte*** y ***Apuntes autistas***. También fue coeditor de la antología de críticas de cine *Una vida crítica*, de Héctor Soto, y de la célebre, polémica y ahora canónica *McOndo*. Además, fue «director y montajista» de *Mi cuerpo es una celda*, la autobiografía de Andrés Caicedo. Ha dirigido varios clips; los largometrajes *Se arrienda*, *Velódromo* y *Música campesina*; el corto *2 horas* y el ensayo cinéfilo *Locaciones: buscando a Rusty James* (2013), acerca de *La ley de la calle* de Coppola.
Fue seleccionado por Time/CNN como uno de los líderes del siglo XXI y *Newsweek* lo colocó en su portada como ícono de la nueva literatura latinoamericana.
Ha sido traducido al inglés, finlandés, polaco, italiano, alemán, danés, coreano y portugués.
El año 2010 obtuvo la Beca Guggenheim por ficción.
Es escritor-residente de la Universidad Diego Portales.
Vive en Santiago.
Su página web, donde están sus películas y las de muchos otros, es www.cinepata.com.

© 2012, Alberto Fuguet
© De esta edición:
2012, Aguilar Chilena de Ediciones S.A.
Dr. Aníbal Ariztía, 1444
Providencia, Santiago de Chile
Tel. (56 2) 384 30 00
Fax (56 2) 384 30 60
www.alfaguara.com

ISBN: 978-956-347-529-6
Inscripción Nº 221.380
Conversión ebook: Kiwitech

Diseño de cubierta e ilustración de portada:
Ricardo Alarcón Klaussen

Diseño:
Proyecto de Enric Satué

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Editorial.

Alfaguara es un sello editorial del Grupo Santillana

www.alfaguara.com

Argentina
www.alfaguara.com/ar
Av. Leandro N. Alem, 720
C 1001 AAP Buenos Aires
Tel. (54 11) 41 19 50 00
Fax (54 11) 41 19 50 21

Bolivia
www.alfaguara.com/bo
Calacoto, calle 13, n° 8078
La Paz
Tel. (591 2) 279 22 78
Fax (591 2) 277 10 56

Chile
www.alfaguara.com/cl
Dr. Aníbal Ariztía, 1444
Providencia
Santiago de Chile
Tel. (56 2) 384 30 00
Fax (56 2) 384 30 60

Colombia
www.alfaguara.com/co
Carrera 11A, nº 98-50, oficina 501
Bogotá DC
Tel. (571) 705 77 77

Costa Rica
www.alfaguara.com/cas
La Uruca
Del Edificio de Aviación Civil 200 metros Oeste
San José de Costa Rica
Tel. (506) 22 20 42 42 y 25 20 05 05
Fax (506) 22 20 13 20

Ecuador
www.alfaguara.com/ec
Avda. Eloy Alfaro, N 33-347 y Avda. 6 de Diciembre
Quito
Tel. (593 2) 244 66 56
Fax (593 2) 244 87 91

El Salvador
www.alfaguara.com/can
Siemens, 51
Zona Industrial Santa Elena
Antiguo Cuscatlán - La Libertad
Tel. (503) 2 505 89 y 2 289 89 20
Fax (503) 2 278 60 66

España
www.alfaguara.com/es
Avenida de los Artesanos, 6
28760 Tres Cantos - Madrid
Tel. (34 91) 744 90 60
Fax (34 91) 744 92 24

Estados Unidos
www.alfaguara.com/us
2023 N.W. 84th Avenue
Miami, FL 33122
Tel. (1 305) 591 95 22 y 591 22 32
Fax (1 305) 591 91 45

Guatemala
www.alfaguara.com/can
26 avenida 2-20
Zona nº 14
Guatemala CA
Tel. (502) 24 29 43 00
Fax (502) 24 29 43 03

Honduras
www.alfaguara.com/can
Colonia Tepeyac Contigua a Banco Cuscatlán
Frente Iglesia Adventista del Séptimo Día, Casa 1626
Boulevard Juan Pablo Segundo
Tegucigalpa, M. D. C.

Tel. (504) 239 98 84

México
www.alfaguara.com/mx
Avenida Río Mixcoac, 274
Colonia Acacias
03240 Benito Juárez
México D. F.
Tel. (52 5) 554 20 75 30
Fax (52 5) 556 01 10 67

Panamá
www.alfaguara.com/cas
Vía Transísmica, Urb. Industrial Orillac,
Calle segunda, local 9
Ciudad de Panamá
Tel. (507) 261 29 95

Paraguay
www.alfaguara.com/py
Avda. Venezuela, 276,
entre Mariscal López y España
Asunción
Tel./fax (595 21) 213 294 y 214 983

Perú
www.alfaguara.com/pe
Avda. Primavera 2160
Santiago de Surco
Lima 33
Tel. (51 1) 313 40 00
Fax (51 1) 313 40 01

Puerto Rico
www.alfaguara.com/mx
Avda. Roosevelt, 1506
Guaynabo 00968
Tel. (1 787) 781 98 00
Fax (1 787) 783 12 62

República Dominicana
www.alfaguara.com/do
Juan Sánchez Ramírez, 9

Gazcue
Santo Domingo R.D.
Tel. (1809) 682 13 82
Fax (1809) 689 10 22

Uruguay
www.alfaguara.com/uy
Juan Manuel Blanes 1132
11200 Montevideo
Tel. (598 2) 410 73 42
Fax (598 2) 410 86 83

Venezuela
www.alfaguara.com/ve
Avda. Rómulo Gallegos
Edificio Zulia, 1º
Boleita Norte
Caracas
Tel. (58 212) 235 30 33
Fax (58 212) 239 10 51